

كتاب

مؤتمر الموسيقى العربية

سنة ١٣٥٠ هـ - سنة ١٩٣٢ م

طبعة خاصة بمناسبة اليوبيل الماسي لانهقاد
مؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة

٢٠٠٧



المملكة المصرية

وزارة المعارف العمومية

كتاب

مؤتمر اللوكسمبورغ العربية

المشكلة العربية

حضرة صاحب الجلالة الملك فؤاد الأول

المنعقد بمدينة القاهرة

في ١٣٥٠ هـ - ١٩٣٢ م

المطبعة الأميرية بالقاهرة

١٩٣٣

المجلس الأعلى للثقافة

بطاقة فهرسة

إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشؤون الفنية

مؤتمر الموسيقى العربية (القاهرة ١٩٣٢)

كتاب مؤتمر الموسيقى العربية ١٩٣٢ : أبحاث المؤتمر ووقائعه -
ط ٢ (د.م ، ٢٠٠٧) - المجلس الأعلى للثقافة .

٨٨٤ ص : ٢٧ سم .

« طبعة خاصة بمناسبة اليوبيل الماسى لانهقاد مؤتمر الموسيقى
العربية بالقاهرة » .

١ - الموسيقى العربية - مؤتمرات

٧٨٠ ، ٩١٠ ، ٦٣

(أ) العنوان

رقم الإيداع ٢٠٠٧/٥٥٠٠١

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

حقوق النشر محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

Tel. : 7352396 Fax : 7358084 E.Mail: asfour@onebox.com



حضرت صاحب الجہد قائد ملت مسلم

الاهل :

الى حضرت صاحب الجلالة الملك فؤاد الاول

الى السدة العلية مبعث نور العلم وقرة عين الفنون ، ترفع لجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربية ثمرات أعمال هذا المؤتمر الذى هو غرس يد مباركة ، تفيض على هذه الديار براً وجوداً ونعمة .

فهذا الكتاب لم يكن إلا كوكبا فى سماء فضل جلالة مولانا الملك ، وهو اثر من الآثار الخالدة التى تنطق مع الدهر بأن هذا العصر الذهبى آئمن قلادة فى جيد مصر الناهضة . وإن أمانى اللجنة أن يفوز هذا الكتاب بتحقيق الإرادة السامية ، التى صدرت لعقد مؤتمر الموسيقى العربية فى القاهرة ، فانها ترجو أن تكون قد وقفت فى أعمالها إلى ماينهاها نعمة رضاء جلالكم ، حتى تشعر بالشرف العظيم الذى يعتز به كل من يظفر بهذه الأمانة الغالية .

وكفى هذا المشروع فخرا أنه وليد فكرة جلالة مولانا الملك ، وأنه نشأ فى ظل رعايته ، ومتهى الأمل أن يحوز هذا الكتاب شرف القبول .

لجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربية

كلمة شكر

تقدم لجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربية مزيد الشكر إلى حضرات أعضاء المؤتمر الأجانب منهم والشرقيين والمصريين ، وحضرات من اشتركوا في أعمال لجانه ، والفرق الموسيقية التي بذلت فيه جهدا محمودا ، وإلى كل من عاون فيه ، أو بذل مساعده في سبيله .

فهرس الكتاب

صفحة

مقدمة — بقلم الدكتور محمود أحمد الحفنى...	١
الباب الأول — القسم الادارى	
الفصل الأول — المكاتبات الرسمية والأوامر الملكية بشأن انعقاد المؤتمر	٢٣
كتاب معهد الموسيقى الشرقى إلى حضرة صاحب المعالي وزير المعارف العمومية	٢٣
مذكرة مرفوعة إلى مجلس الوزراء من حضرة صاحب المعالي وزير المعارف العمومية	٢٥
موافقة مجلس الوزراء	٢٥
أمر ملكى رقم ٩ لسنة ١٩٣١ بتشكيل لجنة تنظيم المؤتمر	٢٦
كتاب باقترح تعيين البارون دى ارلنجر نائب رئيس قى لجنة تنظيم المؤتمر	٢٧
أمر ملكى رقم ١٠ لسنة ١٩٣٣ بتعيين البارون دى ارلنجر نائب رئيس قى لجنة تنظيم المؤتمر	٢٧
الفصل الثانى — بيان من لجنة تنظيم المؤتمر	٢٨
الفصل الثالث — لائحة بنظام المؤتمر	٣٠
الفصل الرابع — برنامج أعمال المؤتمر	٣٣
الفصل الخامس — أعضاء المؤتمر والأعضاء الذين اشتركوا فى أعمال اللجان	٣٤
صورة الدعوة الموجهة إلى حضرات أعضاء المؤتمر من المصريين والأجانب المقيمين بمصر	٣٤
صورة الدعوة الموجهة إلى حضرات أعضاء المؤتمر الأجانب	٣٥
صورة الدعوة الموجهة إلى حضرات الأعضاء الذين اشتركوا فى أعمال اللجان	٣٦
أسماء حضرات أعضاء المؤتمر وأعضاء لجانه الفنية المقيمين فى مصر	٣٧
أسماء حضرات أعضاء المؤتمر الحاضرين من الخارج	٣٩
الفصل السادس — أسماء أعضاء الفرق الموسيقية الموفدة من البلاد العربية	٤١
الفصل السابع — أسماء أعضاء اللجان بعد تكوينها ورئيس كل لجنة وسكرتيرها	٤٢
الفصل الثامن — قرارات لجنة الرؤساء بشأن برنامج الأسبوع الرسمى ونظام أعماله	٤٧

صفحة	
٤٩	الفصل التاسع — حفلة افتتاح المؤتمر...
٤٩	بطاقة الدعوة
٤٩	كتاب تبليغ بانابة حضرة صاحب الدولة رئيس مجلس الوزراء عن حضرة صاحب الجلالة الملك في حفلة افتتاح المؤتمر
٥٠	محضر جلسة الافتتاح الرسمية...
٥٢	خطبة حضرة صاحب المعالي وزير المعارف العمومية ورئيس المؤتمر...
٥٥	ترجمة خطبة جناب البارون كارا دى فو
٥٧	خطبة حضرة السيد حسن حسنى عبد الوهاب
٥٨	صورة الرسالة البرقية التى قرر المؤتمر إرسالها إلى حضرة صاحب المعالي كبير الأمتاء لرفعها إلى السدة الملكية، ورد معاليه عليها
٥٩	الفصل العاشر — حفلة اختتام المؤتمر...
٥٩	بطاقة الدعوة
٥٩	كتاب تبليغ بانابة حضرة صاحب الدولة رئيس مجلس الوزراء عن حضرة صاحب الجلالة الملك في الجلسة الختامية للمؤتمر
٦٠	محضر جلسة الاختتام الرسمية
٦١	خطبة حضرة صاحب المعالي وزير المعارف العمومية ورئيس المؤتمر
٦٤	ترجمة خطاب جناب البارون كارا دى فو
٦٦	خطبة حضرة السيد حسن حسنى عبد الوهاب
٦٨	ترجمة خطاب جناب الدكتور هنرى فارمر
٧٠	ترجمة خطاب جناب الأستاذ جوستو زامبيرى
٧٢	الفصل الحادى عشر — حفلة الأوبرا
٧٢	صورة الدعوة
٧٢	برنامج الحفلة
٧٥	ترجمة كلمة جناب الأستاذ الدكتور كورت زاكس في حضرة صاحب الجلالة الملك نايباً عن أعضاء المؤتمر
٧٧	قصيدة أحمد شوقي بك
٨١	الفصل الثانى عشر — المقابلات الملكية
٨١	كتاب حضرة صاحب المعالي كبير الأمتاء إلى حضرة صاحب المعالي وزير المعارف العمومية ورئيس المؤتمر الخاص باستقبال حضرة صاحب الجلالة الملك لوفد المؤتمر...
٨١	كشف بأسماء حضرات رؤساء اللجان ومدوني الدول الذين تشرّفوا بمقابلة حضرة صاحب الجلالة الملك في يوم الخميس ٣١ من مارس سنة ١٩٣٢...
٨٢	ترجمة الكلمة التى ألقاها حضرة المحترم الأب كولانجيت في حضرة صاحب الجلالة الملك...
٨٤	تشرف لجنة تنظيم المؤتمر بالتول أمام جلالة الملك بعد انتهاء انعقاد المؤتمر

الباب الثاني — القسم الفني

الفصل الأول — المسائل الفنية التي تبحث فيها لجان المؤتمر ٨٧

الفصل الثاني — تقارير اللجان ٩٣

١ — لجنة التسجيل :

التقرير العام ٩٣

ملحقات تقرير لجنة التسجيل (وهي ثلاثة ملحقات) ١٠٣

بيان المقطوعات التي أتمت اللجنة تسجيلها والتي قامت بتعبئتها شركة الجراموفون ١١١

تقرير عن رحلة في القطر المصري (بعد اختتام المؤتمر) لإجراء بحث موسيقي — مقدم من جناب الدكتور روبرت

لانغان رئيس لجنة التسجيل ١٢٩

٢ — لجنة المقامات والإيقاع والتأليف :

التقرير العام ١٣٣

بعض محاضر اللجنة ١٣٧

أنواع التأليف في الموسيقى العربية المستعملة في مصر — تقرير مقدم من معهد الموسيقى الشرقي ١٦٤

تقرير عن التأليف الغنائي — مقدم من الأستاذ علي الجارم ١٦٨

التقارير المقدمة من جناب البارون دي ارلنجر الى اللجنة :

تقرير عن الموسيقى المغربية الأندلسية الأصل ١٧٢

تقرير خاص بالنوبة الأندلسية على حسب المنبع في البلاد التونسية ١٧٤

تقرير خاص بالنوبة الأندلسية على حسب ترتيب أهل الجزائر ١٧٧

تقرير خاص بالنوبة الأندلسية على حسب الترتيب المنبع في بلاد المغرب الأقصى (مراكش) ١٨٠

المقامات المقدمة من جناب البارون دي ارلنجر ١٨٢

الإيقاعات المقدمة من جناب البارون دي ارلنجر ١ م *

الإيقاعات المستعملة في مصر وتحليلها ونماذج تلحينية عليها (مقدمة من معهد الموسيقى الشرقي) ٦٥ م

الإيقاعات المستعملة في سوريا وبخاصة في حلب مع نماذج تلحينية عليها (مقدمة من الأستاذ علي درويش) ٩٩ م

الإيقاعات المستعملة في العراق وبخاصة في بغداد ١٨٢ م

الإيقاعات المستعملة في تونس ومراكش والجزائر ١٨٧ م

المقامات المستعملة في مصر وتحليلها إلى أجناس (مقدمة من معهد الموسيقى الشرقي) ١٩٥ م

المقامات المستعملة في المغرب وبخاصة في تونس ٢٤٩ م

٣ - لجنة السلم الموسيقى :

٣٣١	التقرير العام
٣٣٧	محضر جلسات اللجنة الفرعية...

٤ - لجنة التعليم الموسيقى :

٣٤١	التقرير العام
		ملحقات التقرير العام للجنة وهي :
٣٥٥	إحصاءات ...
٣٦٤	برنامج مجمل لدروس الموسيقى بمدارس رياض الأطفال والسة الأولى بالمدارس الابتدائية
٣٧٠	تقرير بشأن حالة الموسيقى بالمدارس الأميرية - مقدم من الدكتور محمود أحمد الحفنى ...

٥ - لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات :

٣٧٥	التقرير العام
٣٨٣	تاريخ مختصر للسلم الموسيقى العربى - بقلم الدكتور هنرى فارمر ...

٦ - لجنة الآلات :

٣٩٣	التقرير العام
-----	--------	---------------

٧ - لجنة المسائل العامة :

٤٠١	الفصل الثالث - جلسات المؤتمر فى الأسبوع الرسمى
٤٠١	محضر الجلسة الأولى (برئاسة جناب الدكتور روبرت لانغان رئيس لجنة التسجيل)
٤٠٢	» الثانية (برئاسة الأستاذ زهوف يتكا بك رئيس لجنة المقامات والايهاغ والتأليف)
٤٠٧	» الثالثة (برئاسة جناب المحترم الأب كولانجيت رئيس لجنة السلم الموسيقى)
٤٢٠	» الرابعة (برئاسة حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى رئيس لجنة التعليم الموسيقى)
٤٢٢	» الخامسة (برئاسة جناب الدكتور هنرى فارمر رئيس لجنة التاريخ الموسيقى والمخطوطات)
٤٢٤	» السادسة (برئاسة جناب الأستاذ الدكتور زاكس رئيس لجنة الآلات)
٤٣٤	» السابعة (برئاسة جناب البارون كارا دى فور رئيس لجنة المسائل العامة)

٤٤٣	الفصل الرابع - العرض الموسيقى بدار معهد الموسيقى الشرقى
-----	--------	---

(ك)

فهرس الصور

حضرة صاحب الجلالة " فؤاد الأول " ملك مصر (قبل صفحة الاهداء)
حضرة صاحب المعالي محمد حلى عيسى باشا وزير المعارف العمومية ورئيس المؤتمر (أمام صفحة ٢٥)
أعضاء لجنة تنظيم المؤتمر (٢٧ »)
شارة أعضاء المؤتمر (٣٤ »)
التذكرة الشخصية لأعضاء المؤتمر (٣٤ »)
أعضاء المؤتمر (٤١ »)
معهد الموسيقى الشرق الذى عقد فيه المؤتمر (٤٨ »)
مجموعة من صور الموسيقيين والآلات الموسيقية وصور من العرض المدرسى (آخر الكتاب)

مقدمة

بقلم الدكتور محمود أحمد الحفنى

مفتش الموسيقى بوزارة المعارف العمومية وسكرتير عام مؤتمر الموسيقى العربية

تمهيد — موسيقى العصر الجاهلى — الموسيقى فى عهد النبى — عصر الخلفاء الراشدين — العصر الأموى — العصر العباسى —
الأندلس — بلاد شمال إفريقيا — الموسيقى المصرية قبل الفتح الإسلامى وبعده — مصر فى عهد الدولة الفاطمية — مصر فى عهد
المماليك — الأسرة العلوية — الخديو إسماعيل — الملك فؤاد الأول — مؤتمر الموسيقى العربية .

تمهيد — إنا إذ نودع هذه المقدمة خلاصة من تاريخ الموسيقى العربية لا نقصد إلى تدوين شىء من هذا التاريخ بالذات ، أو أن نتعقب حلقات تطورها فى شتى العصور والأزمان ، أو نلمّ بمختلف نواحيها ومظاهرها ، لأن هذا أمر لا يتسع له هذا المقام ، إنما قصدنا فى الواقع أن نلمح جلال الموسيقى العربية فى ماضيها ، ونلمّ إلمامة عجلى بمعالم التاريخ البارزة ، لنستخلص منها عبرة مقصودة تدل على ظاهرة من أروع ظواهر النفس العربية ، تلك هى أن الموسيقى العربية فى خلال هذا الماضى وإن كانت قد اتخذت لنفسها طابعا خاصا عرفت به على ممر العصور ، وامتازت به عن سواها من أنواع الموسيقى فى ماضى القرون التى ازدهرت فيها ، تميّت فى الواقع إلى أصل كريم هو موسيقى الشرق القديم ، وكانت على استقلالها بنفسها واعتزازها بقوميّتها يتسع صدرها لكل مستحدث تستطيه ، وتقبل كل عناصر التجديد والرقى التى كانت تجدها فى أية ناحية من نواحي المدينيات القديمة المجاورة لها كاليونانية والفارسية ، ومع ذلك سارت محتفظة دائما بكيانها وطابعها الخاص .

العصر الجاهلى — العربى موسيقى بطبعه وسليقته ، لأن الحياة فى الصحراء وما فيها من وحشة وانفراد كانت تدعوه إلى تلمّس أسباب الأتس ومنها الغناء ، ولأن الابل وهى مجهّدة فى أسفارها الطويلة كانت تحتاج إلى ما يبعث فيها النشاط وينسيها ما هى فيه من ألم الجوع والظما . فكان الحُداء من خير الوسائل لنعاشها ، على أن فى حركة مشيها إيقاعا موسيقيا علم الأعرابى فى البادية كيف يتابعه بصوته وترنيمه . وإن فى انسجام أوزان الشعر العربى وتناسق تفاعيله فى عدد حروفها المتحركة والساكنة وتوافق تعاقبها ، بل فى تناسب أجزائه ورنين قوافيه لدليلا على تلك الموسيقى الفطرية .

ولقد كان الترم بالشعر أول أنواع الغناء الجاهلي ، ولم يتحل العرب فيه حينئذ علما ، ولا عرفوا صناعة ، بل كانت البداوة طبعهم ، فتغنى الحداة منهم في حذاء إبلهم ، والفتيان في أوقات فراغهم ولهوهم ، وكانوا يسمون الترم إذا كان بالشعر غناء ، وإذا كان بالتهليل أو بالترتيل تغيرا وهو التذكير بالغابر ، وكان الغالب في ذلك الرجز يغتنونه غناء مرتجلا ، وربما ناسبوا في غنائهم بين النغامت بعض المناسبة ، وكانوا يسمون ذلك "السناد" وكان أكثر ما يكون في الخفيف الذي يرقص عليه ويمشي بالدف والمزمار فيطرب ويستخف الحلوم ، وكانوا يسمون هذا "المزج" . وهذا الساذج مما سبق ذكره من التلاحين لا يبعد أن تنفطن له الطباع من غير تعليم شأن كل ساذج من الصنائع ، فانك تجد ذلك في المطبوعين على الموازين الشعرية وتوقيع الرقص وأمثال ذلك . لذا كان الشاعر في الجاهلية موسيقيا بغيره ، فان اتخذ له أحيانا مغنيا يقوم بانشاد شعره فذلك إلا كما يتخذ له راوية لآلقاته . وكان العربي حريصا على التمتع بمسررات الحياة متعلقا بالحب كلفا بالخمور والميسر والصيد مشغوبا بالغناء وسماع المزمهر (العود) ؛ وكان للمرأة حظ من الموسيقى في ناحيتها ، واشتهرت نساء العرب بما كان لهن فيها من ألحان المراثي والنواح .

وقد ازدهرت الموسيقى في بلاد الفرس قبل بلاد العرب ، واهتم ملوكهم بها وجعلوا لأهلها مكانا في دولتهم حتى علا شأنها وتبوأ من الشرق مكان الزعامة .

وكذلك كانت الحال في بلاد اليونان ، سميت فيها الموسيقى بعد أن انتقلت إليها من الممالك الشرقية القديمة ، وعُنى بها علماءها فدقنوا أصولها وقواعدها .

وقد تأثرت العرب بتيار هاتين المدينتين ، وحفل تاريخ الجاهلية بأخبار القيان يستقدم من بلاد العجم والروم بالآلات الموسيقية ؛ فلا يكاد يخلو منهن بيت من بيوت الأشراف . وكانت حرفة الغناء والموسيقى مقصورة أولا على أولئك القيان اللاتي كن يلقين أغانيهن تارة بلغة بلادهم وأخرى بالعربية ؛ ودخل في زميرتهن فيما بعد بعض العربيات وإن كن قليلات .

واشتهر من هؤلاء القيان كثيرات ، وأقدم من عرف من القيان في الجاهلية جرادتاء اللتان يضرب بهما المثل العربي ؛ " تركته هنيهة الجرادتان " . وهما قيتان لمغاوية بن بكر أحد العالين ، كذلك جرادتاء النعمان ، وجراداء عبد الله بن جلدان ، وهما لأمية بن أبي الصلت الشاعر المشهور .

ولقد عرف العرب في الجاهلية من الآلات الوتنية "المزهر" وهو عود ذو وجه من الرق "والعود" ذا الوجه الخلفي .

كذلك عرفوا من الآلات الوترية "الحنك" أو "الصنج" (الهارب) و"المعزف" و"الموتر".
ومن آلات النفخ المزمار والقصبة أو القصابة والشبابة والصور والناى .

ومن آلات النقر الطبل والدف والقضيب — لبيان الميزان أو الايقاع — والصنوج والجلاجل .

الموسيقى فى عهد النبى — تفرغ النبى عليه الصلاة والسلام لنشر دعوته وتبليغ رسالته ، واشتغل بالغزوات ومحاربة الكفار من قريش يظاھرہ الأنصار والمهاجرون ، فلم يتسع لهم الوقت لدراسة شيء من علوم الدنيا وبھنھا الموسيقى ، بل انحصرت تعاليم الرسول وصحبہ فى بث الدعوة الدينية وما يتصل بها من العلوم ، ومن الموسيقيين المعاصرين للنبى صلى الله عليه وسلم بلال بن رباح الحبشى ، وهو ابن جارية حبشية وكان أول من أسلم من الأحباش فتحمل مع النبى صلى الله عليه وسلم كثيرا من الأذى . وهو أول مؤذن فى الاسلام .

وقد اشتهر فى عصره من الموسيقىات كثير من القيان نذكر منهم شيرين أوسيرين مولاة حسان بن ثابت ، وقد أخذت عنها غزوة الميلاء المغنية المشهورة وغيرها من القيان .

عصر الخلفاء الراشدين — لم يكد يعلم المسلمون بموت النبى حتى ارتد كثير منهم عن الاسلام ، فكان ذلك شاغلا لأبى بكر الصديق أول الخلفاء الراشدين عن كل ما سواه ، وقد كان دائم التبعّد كثير الكراهية لسماع الموسيقى . ثم ولى عمر بن الخطاب رضى الله عنه فكان دون أبى بكر فى تشدده وكراهيته السماع .

وأما سيدنا عثمان فقد كان فى اتساع الفتوح التى تمت فى عهده وعهد سلفه ، والممالك التى دانت للإسلام ، والأسرى الذين قدموا إلى البلاد العربية ، ما جعل تيار مدينتى البلاد المغلوبة ولا سيما المدينة الفارسية واليونانية ينتشر فى البلاد العربية ، حتى لقد نبغ العرب فى فنّ العمارة فشيّدوا أنفر القصور والمباني ، وأخذ المسلمون ينظرون إلى أمور دنياهم فقللوا من غلواء نظرهم إلى الموسيقيين ، وحفلت بهم بيوت الأمراء والأشراف ، وأخذت الموسيقى مكانها فى مجالسهم بجانب الشعر والأدب ، وأصبحنا نقرأ من أخبار المدينة فى عهد عثمان : أن راتمة المغنية المشهورة وتلميذتها الفتية غزوة الميلاء وغيرهما ، كنّ يقمن فيها حفلات شائعة ، يحضرها أشراف القوم وفنانوهم ، وكان من بين هؤلاء حسان بن ثابت رضى الله عنه .

فلما جاء عصر على كرم الله وجهه ، انتعشت الفنون الجميلة قليلا ، إذ كان هو نفسه شاعرا مجيدا . وأخذ الشعر والموسيقى فى عهده يتجهان إلى الناحية الفنية ، وغرست شجرة هذه الفنون التى أبنعت وأزهرت فى عهد الدولة الأموية .

وكان العرب معتدًا بأصله نفورا بمجتهده ، لا يحترف من المهن ولا يزاول من الأعمال إلا ما كان منها موضع الاحترام والنبيل . ولما كانت صناعة الموسيقى من الفنون التي كانوا ينظرون إليها في ذلك الوقت بشطر عيونهم زهدوا في احترافها وتركوها لقيانهم ومواليهم . وسبب هذا أنه لما توثقت الصلة بينهم وبين الفرس ورأوا أن صناعة الغناء في هذه الأمة لا يحترفها أشرف القوم ، حاكوهم في ذلك وجروا على سنتهم .

فقد كان احتراف الغناء في العصر الجاهلي مقصورا على طبقة القيان من المطربات ، وظل كذلك حتى خلافة سيدنا عثمان وفيها أخذ الغلمان يتعاطون الغناء ويحترفونه ، وأحسب أن العرب قد حاكوا الفرس والبيزنطيين في هذا أيضا .

وكان المغنون من الرجال في ذلك العصر يتشبهون بالنساء في كثير من عاداتهن وأطوارهن .

وأول من اشتهر من المغنين من هؤلاء (طويس) ، ويعزى إليه أنه أول من غنى بالعربية غناء يدخل في الإيقاع . وكان لا يضرب بالعود وإنما كان ينقر بالدف (ويسمى بالمرج لتربيعة في الشكل) ، وفي ذلك ما يدل على أن غناؤه كان محدود الصناعة . وقد تعلم الغناء من سماعه لأسرى الفرس وهم يشتغلون في المدينة ، ومات في خلافة الوليد بن عبد الملك .

وأشهر من عرف من معاصريه الدلال وهيت (أوهتب) .

وكانت الآلات الموسيقية المعروفة في ذلك العصر هي الآلات التي سبق ذكرها في العصر الجاهلي ، غير أن العود الحديث (ذا الوجه الخشبي) أخذ يحل محل الآتين القديمتين المعزفة والمزهر ، كما أصبحت آلة الطنبور هي الآلة المحبوبة في بلاد العراق .

العصر الأموي — انتقل الحكم بعد موت علي رضي الله عنه بقليل إلى الأمويين فدخل الاسلام في عصر زاهر ، واتسعت فتوحه في أيامهم شرقا حتى وصلت إلى الصين ، وغربا حتى بلغت المحيط والأندلس ، ولقد قيل بحق إن الخلفاء الراشدين جعلوا من الاسلام ديننا ، كما جعل الأمويون منه إمبراطورية ، وانتقلت الخلافة من المدينة إلى دمشق ، وزاد اتصالهم بالمدينة الفارسية واليونانية والمصرية ، فازدهرت الحضارة العربية ، وعمت الشرق أجمع . ثم امتدت إلى أوربا فبرزتها وحفزتها إلى التقدم ، حتى وصلت بها إلى عصر الإصلاح .

ولقد وضعت الألحان العربية في العصر الأموي على إيقاعات متعددة ، وذلك على خلاف ما كانت عليه الحال في عهد الخلفاء الراشدين ، فقد ورد في غناء العصر الأموي ذكر إيقاعات الثقيل الأول والثقل الثاني وخفيف الثقيل والهزج والرمل .

وكان للموسيقى في الدولة الأموية حظ العلوم والفنون الأخرى فازدهرت وأينعت ، وظهر من مشهورى المغنين والمغنيات ما يحق لك أن تسميهم المدرسة الحديثة .

وأشهر من عرف من هؤلاء سائب خاثر وهو نواة النهضة الموسيقية في البلاد العربية . سمع نشيطا الفارسيّ عند ما قدم إلى المدينة يغنى بالفارسية فعكف على الاستماع له ، وأغراه النجاح العظيم الذى لاقاه غناء نشيط فصنع مثل غنائه بالعربية فكان أول غناء "متقن" ، ولقد كان من عادة المغنين من العرب حتى ذلك الوقت أن يستعملوا في غنائهم القضيبيـ وكان سائب خاثر يستعمله كذلك — إلى أن رأى نشيطا الفارسيّ يستعمل في غنائه العود فاستعمله هو أيضا في أغانيه ، فكان أول من غنى في المدينة بالعربية مستعملا العود .

وانتقل سائب خاثر مع مولاه عبد الله بن جعفر من المدينة إلى دمشق حيث غنى الخليفة معاوية ابن أبي سفيان ، وأخذ فن الموسيقى الفارسي في الانتشار بين الموسيقيين من العرب من هذا الوقت .

ونبغ ممن أخذ الغناء عن خاثر أربعة غدوا أعلام الغناء وهم : عزة الميلاء وجميلة زعيمتا النهضة الموسيقية العربية وابن سريج ومعبد .

وكان ابن مسجح — وهو أحد فحول المغنين في العصر الأموي — أول من نقل غناء الفرس إلى غناء العرب بمكة ، وكان ذلك في حدائته إذ سمع الأعاجم تغنى بالفارسية حينما احترقت الكعبة واستقدم البناؤون من الفرس لبناء المسجد الحرام ، فلما سمع غنائهم نقله إلى شعر عربي . ولقد لقي من تشجيع مولاه له في فن الغناء ما جعله يفكر في الهجرة لتعلم هذا الفن ، فرحل إلى الشام وأخذ ألحان الروم ، ثم انقلب إلى فارس فأخذ بها غناء كثيرا وتعلم العزف ، ثم قدم إلى الحجاز وقد أخذ محاسن النغمات فحذقها ، وأصبح له في الغناء مذهب خاص وطريقة تبعها الناس بعد . وقد أخذ عنه ابن محرز ومعبد وابن سريج والغريص .

وإننا لنرى الموسيقيين يرتفع مقامهم شيئا فشيئا فيصبحون موضع الاحترام والتقدير ، ويسلكون نهجهم رويدا حتى يصلوا إلى قصور الخلفاء ويتألقوا الحظوة عندهم ، فلا تكاد تذكر خلافة بني أمية في أول

عهدهم بالحكم حتى ترى الخليفة عبد الملك بن مروان يشجع أهل هذه الصناعة بل تراه هو نفسه موسيقيا وملحنًا عارفا بأنواع الغناء ، يسأل ابن مسجج وهو في حضرته هل يغنى غناء ” الركان “ وهل يغنى الغناء ” المتقن “ .

وكان سليمان بن عبد الملك يقيم المسابقات بين المغنين ويحزل لهم العطاء .

وقد بلغ من تقدير يزيد بن عبد الملك للموسيقى أنه ما كاد يتولى الخلافة حتى اشترى حجابة المغنية بأربعة آلاف دينار ، وكان قد عرفها في رحلة إلى مكة وظلت موضع إكرامه حتى وفاتها .

وقد رأينا الوليد بن يزيد يعظم الرعاية للموسيقى وأهلها ، وقد بلغ من إكرامه لمعبد أنه عند ما مرض تولى أمره وآواه في قصره ، فلما مات شيع الجثة بنفسه ومشى في جنازته هو والغمر أخوه من قصره إلى موضع القبر . بل كان الوليد كذلك عالما بصناعة تأليف الألحان وله فيها أصوات مشهورة ، كما كان يضرب بالعود ويوقع بالطبل والدف .

ولم تقتصر معاضدة أهل هذه الصناعة على الخلفاء بل سرت إلى الأشراف والنبلاء والسراة ، فقد كان لعبد الله بن جعفر بن أبي طالب مجالس طرب عظيمة يدعو إليها مشهورى المغنين ، وكان سائب خاثر ونشيط منقطعين إليه . كما كانت السيدة سكينة بنت الحسين رضى الله عنهما مشغوفة بالغناء والموسيقى . وكان الغريض المغنى المشهور في خدمتها ملازما إياها . وكانت عند ما يجتمع عندها المغنون تأذن للناس في دخول بيتها إذنا عاما . وقد حدث أن تذاكر مغنو الحجاز ، وكانوا في هذا العصر ثلاثة هم ابن سريج ومعبد والغريض ، فاجتمعت كلتهم على أن يوجهوا الدعوة لزميلهم حنين الحيرى لزيارتهم ، وكان أكبر من غنى بالحيرة ، فشخص إليهم وقصدوا منزل السيدة سكينة رضى الله عنها ، فلما دخلوا عليها حفلت الدار بالناس من كل صوب حتى تراحم كثير منهم فوق السطح ، وبينما كان حنين يغنيهم وسط هذا الحشد سقط سطح الدار فمات حنين تحت الردم . فقالت السيدة سكينة ” لقد كدر علينا حنين سرورنا ، انتظرناه مدة طويلة كأننا والله كنا نسوقه إلى منيته “ .

ولقد وضع من أخبار المغنين والمغنيات أثر الموسيقى الفارسية واليونانية في موسيقى العرب حتى دخل في اللغة العربية كثير من الألفاظ الفارسية مما كان دليلا على عظم هذا الأثر ، ولقد أطلق ” البربط “ على العود ، ” والدستان “ على موضع عقق الأصبع على الوتر ، بل سمي وتران من الأوتار الأربعة المركبة على العود

باسماء فارسية ، فسمى الوتر الأول "الزير" والرابع "الم" بينما احتفظ للوترين الثاني والثالث باسميهما العربيين القديمين "المثنى والمثلث" ، إلى غير ذلك من الأمثلة الكثيرة . كذلك تأثرت الموسيقى العربية بنظريات الموسيقى اليونانية تأثرا كبيرا . وكان يرد ذكر علماء هذا الفن من اليونان في مصنفات العرب وكتبهم ، وكانوا يتوهون عنهم دائما "بالأقدمين" .

غير أنه مما يجب التنبيه إليه ، أن فلاسفة العرب ومغنيهم وإن أخذوا العلوم الموسيقية وفنونها عن اليونان والفرس قد احتفظوا فيها إلى حد كبير بطابعهم العربي ، الذي ميّز موسيقاهم وجعل لها صبغة خاصة .

ومما يذكر بالفخر لهذا العصر أنه بدئ فيه بوضع أول تصانيف عربية في أخبار الموسيقى والغناء ، فقد وضع يونس الكاتب "كتاب النغم" و "كتاب القيان" فكانا نواة لما صنف بعد ذلك في هذا الباب ومرجعا لكتاب الأغاني الكبير ، هذا السفر الجليل الذي وضعه الأصفهاني فيما بعد .

العصر العباسي — جاء العصر العباسي فدخلت الموسيقى في عصرها الذهبي ، وخطت خطوات سريعة نحو الكمال حتى بلغت أوج مجدها وذروة علاها ، وزادت المقامات وطرائق الإيقاع حتى تعددت في اللحن الواحد ، وكثرت الآلات وتنوعت وشاع استعمالها حتى عزفت مائة قينة معا . وسما قدر أهل الموسيقى حتى اتخذ الخليفة منهم ديماء له وجليسا .

ولما بنى المنصور مدينة بغداد أصبحت موطن الخلافة ومركز الشرق ومدينة الثراء وموطن الفنون والعلوم وفي مقدمتها الموسيقى .

كذلك وإلى الخلفاء عنايتهم بهذا الفن ، وكان المهدي بن المنصور مشغوقا بالموسيقى مولعا بالغناء ، وكان هو نفسه ذا صوت حسن ، فقد روى أنه كان أحسن الناس صوتا ، وكان قصره مجمعا للموسيقين .

ولقد بدت في العصر العباسي ظاهرة جديدة ، فلم يعد العرب ينظرون إلى الموسيقى بشطر العين أو يتأتون احترافها ، بل إن من أبناء أشرافهم من دخل في زمرة أهل هذه الصناعة ، وكان من أساطينها ابن جامع الذي يتصل نسبه بقريش ، بل لقد احترف هذه الصناعة بعض أمراءهم كإبراهيم بن المهدي ، وأخباره من هذه الناحية تفيض بها كتب الأدب .

كذلك كان الخليفة الواثق موسيقيا من كبار الموسيقين ومن أعلم الخلفاء بالغناء ، بلغت صناعته فيه مائة صوت (لحن) ، وروى أنه كان أحذق من غنى وضرب على العود ، وكان كثير التقدير للموسيقى وأهلها ، وإن

قوله في إسحق الموصلي لدليل على ما كان يكتنه خلفاء هذا العصر من احترام هذه الصناعة وأهلها إذ قال (*):
”ما غناني إسحق قط إلا ظننت أنه قد زيد لي في ملكي ... وإن إسحق لنعمة من نعم الملك التي لم يحظ بمثلها ؛
ولو أن العمر والشباب والنشاط مما يشتري لا شترتين له بشطر ملكي“. ولقد أعطى الخليفة الهادي
إبراهيم الموصلي ١٥٠ ألف دينار في يوم واحد ، حتى قال إبراهيم ” لو عاش الهادي لبنينا حيطان دورنا
بالذهب والفضة “.

وإنك إذ ترى هذه العناية من خلفاء بني العباس بالموسيقى وأهلها ، وعناية خلفاء بني أمية بها ، كما كرام
يزيد بن عبد الملك لحبابة وتمريض الخليفة الوليد بن يزيد لمعبد في قصره وتشيع جنازته هو والغمر أخوه ،
تلمس في ذلك كله عناية الخلفاء بهذا الفن وإجبار أهله وتعظيمهم ؛ بل إن ذلك لا كبر دليل على سمو المدنية
العربية ، إذ الموسيقى هي دائما مقياس المدنيات ، ولقد يضطر الانسان إذ يعرض أمثال هذه الحوادث ، شاء
أو لم يشأ ، إلى أن يوازن بينها وبين أحوال أبطال الموسيقى في أوروبا حتى أول القرن التاسع عشر ، أي بعد
التاريخ الذي نحن بصددده بنيف وألف عام .

كان موسيقيو ذلك العصر ذوى مرتبة مكودين يفعل بهم البؤس أفاعيله ، واليك مونتسارت وهو
صاحب أكبر عبقرية موسيقية عاشت في أوروبا في القرن الثامن عشر ، فانه على الرغم مما بلغ من الشهرة
وبعد الصيت ، وبعد أن رحل إلى إيطاليا ونالت ألحانه الإعجاب والتقدير حتى منح لقب المحبوب من
الاله ، وبعد أن ظفر بمثل هذا الإعجاب والتقدير من فرنسا وإنجلترا ، ما كاد يعود إلى وطنه النمسا حتى
استدعاه حاكم مدينة زالتسبرج مسقط رأسه وضمه إلى قصره تجرى عليه معاملة خدمه ومهاتهم حتى لقد
كان يؤاكلهم في مطبخ القصر . على أن الأيام لم تصف له بعد ذلك فعاش حياته فقيرا وقضى نحبه فقيرا ،
لم تجد زوجته يوم موته ما تجهز به جنازته أو تشيع به جثته أو تشيد مقبرته ، فبقيت الجثة رهينة في المدفن
على ثلاثة آلاف جولدن إلى أن وقى القيصر ذلك الدين . ولم يكن هايدن قبله ولا بيتهوفن بعده أسعد منه
حظا أو أكثر وفرا .

ولقد أسست في العصر العباسي أول جامعة عربية لدراسة العلوم والفنون بناها المأمون في بغداد
وأسمها «بيت الحكمة» ، فاشتغل فيها فطاحل العلماء ، ومنهم يحيى بن أبي منصور وبنو موسى وغيرهم ،
بترجمة علوم اليونان التي كان من بينها العلوم الموسيقية ، ونسج الخلفاء بعده على منواله فشجعوا الفلاسفة

(*) الأغاني ج ٥ ص ٢٨٥

والعلماء لاستقراء كنوز العلوم اليونانية والوقوف على أسرارها وترجمتها ، وقد ظهر أثر ذلك جليا في المؤلفات الموسيقية للكندى والفارابى كما سندكره بعد .

ومما يذكر لهذا العصر بالفخر أنه ظهرت فيه عناية خاصة بإثبات قواعد الموسيقى العربية ونظرياتها ، فكان إسحق الموصلى أول من عنى بهذه الناحية من التأليف بعد يونس الكاتب الأموى الذى سبقت الإشارة إليه ، فاستكمل مؤلفه . ثم جاء الخليل بن أحمد فوضع « كتاب النغم » و « كتاب الإيقاع » فكانا بحق أول مؤلفات علمية . ثم جاء بعدهما من بزهما فى هذا النوع من التأليف وهو إسحق بن يعقوب الكندى ، فكتب ما يربى على سبعة مؤلفات فى العلوم الموسيقية ونظرياتها ، وكان أول من استعمل فى كتبه تدوين الموسيقى بالحروف بشكل منظم .

وجاء بعد الكندى أبو نصر محمد الفارابى فكان من أكبر العرب علما بعلوم اليونان ، وكان موسيقيا ضليعا يجيد العزف بالعود ، وقد وضع كثيرا من الكتب فى الموسيقى أشهرها « كتاب الموسيقى الكبير » وفيه أوضح الفارابى من أسرار الموسيقى العربية وقواعدها ما تدين له العصور المتعاقبة .

ومن أساطين من اشتهروا من الموسيقيين فى ذلك العصر حكم الوادى وإبراهيم الموصلى وابن جامع ويحيى المكي وإسحق الموصلى وزلزى وقليح بن أبى العوراء ومخارق . ومن المغنيات بذل .

وقد نسب بعض علماء الموسيقى إلى العرب إهمالهم تدوين ألحانهم ، مستندين فى ذلك إلى عدم ذكر شىء عن هذا فى كتاب الأغانى الكبير ، غير أن هذا مخالف للواقع فإن دقة الكندى فى تدوين الموسيقى بالحروف فى كتابه « رسالة فى خبر تأليف الألحان » لأكبر دليل على عناية كتاب العرب وعلمائهم بهذه الناحية وأسبقيتهم لمعاصريهم ، بل إن كتاب الأغانى نفسه الذى يتهم بهذا ويتخذ الإهمال حجة عليه ليورد فى الجزء التاسع بالصفحة ٤٥ ما يأتى :

« إن إسحق كتب إلى إبراهيم بن المهدي يحنس صوت صنعه ، وإصبعه ومجراه وأجزاء لحنه ، فغناه إبراهيم من غير أن يسمعه فأدى ما صنعه . وقيل « كتب إليه بشعره وإيقاعه وبسيطه ومجراه وإصبعه وتجزئته وأقسامه ومخارج نغمه ومواضع مقاطعه ومقادير أدواره وأوزانه فغناه » .

وفى ذلك العصر الذهبى اختيرت مائة الصوت المختارة ، فقد كلف هارون الرشيد إبراهيم الموصلى وإسماعيل بن جامع وقليح بن أبى العوراء أن يختاروا له من ألحان العرب كلها مائة صوت (لحن) ، ثم أمرهم

أن يختاروا عشرة منها ، ثم أمرهم أن يختاروا ثلاثة من العشرة ، فكانت تلك الأصوات الثلاثة لحنا لمعبد من خفيف الثقيل الأول ، ولحنا لابن سريج من الثقيل الثانى ، ولحنا لابن محرز من الثقيل الثانى .

ولقد تأثرت الموسيقى العربية فى العصر العباسى بالموسيقى الفارسية تأثرا بالغ الغاية ، ودخل عليها الكثير من أسماؤها واصطلاحاتها . ولم يكن ذلك فى الواقع مقصورا على الموسيقى وحدها بل شمل كثيرا من العلوم والفنون .

الأندلس — انبثق فجر المدنية فى بلاد الأندلس عند ما فتحها بنو أمية ، وسطر العرب لها على صفحات التاريخ آيات مجد ، ظلت مضرب الأمثال ، وتوجت رأس العلوم والفنون بانفرتيجان الرقى ، وظلت عندئذ تفيض بنورها على أوروبا التى لم تكن بعد أفافت من سباتها العميق ، فكانت قرطبة حاضرة الأندلس موطناً لأساطين العلماء ، كما كانت إشبيلية أعظم مركز عالمى للموسيقى والشعر ولصناعة الآلات الموسيقية . قال ابن خلدون « حينما كان يموت عالم فى إشبيلية ويراد أن تباع كتبه بثمان عظيم ترسل إلى قرطبة ، وإن مات موسيقى فى عاصمة الأندلس كانوا يرسلون آلاته الموسيقية ومخطوطاته إلى إشبيلية التى نمت فيها الموسيقى وولع بها أهلها أشد الولع » .

وكان اهتمام خلفاء الأندلس بالثقافة عظيماً وكلفهم بالعلوم شديداً ، حتى إن الحكم الثانى جمع فى عهد خلافته من البلاد العربية ما يربى على أربعمئة ألف مجلد . ولقد كانت الموسيقى فى طليعة هذه العلوم والفنون التى عنى بها خلفاء الأندلس . فارتقت الموسيقى وذاع انتشارها ، حتى إنها لم تعد مقصورة على فئة خاصة ، بل غدت ثقافة عامة يشترك فيها جميع طبقات الشعب .

ونقل العرب إلى الأندلس كل ما سبق لهم معرفته من الآلات الموسيقية ، ثم اقتنوا فيها وزادوا عليها فأصبح لديهم منها عدد جم إذ استعملت الأندلس من الآلات الوترية العود القديم ذا الأوتار الأربعة والعود الكامل ذا الأوتار الخمسة والشهروود وهو نوع من العود والطنبور والقيثارة والمزهر والكارة والقانون والزهة والرباب والكنجة والشقرة (أو المشقر) ، ومن آلات النفخ المزمار والسرنا (أو السرناى) والنأى والشبابة واليراع والزماره والقصبه والموصول والصفارة ، ومن الآلات النحاسية البوق والنفير ، ومن آلات النقر الدفوف والغربال والبندير والصنوج والكاسات والمصفقات والقضيب والنقارة والقصعة والطبل .

ولم يكن افتتاف العرب فى الأندلس مقصورا فى الموسيقى على آلاتها ، بل اقتنوا فى التأليف الموسيقى وأنواعه ، وسايروا فيه ارتقاءهم فى مدارج المدنية ، فأوجدوا الجديد فيها . من ذلك "النوبة" وهى أهم

أنواع الموسيقى في الأندلس ، كانت تؤلف أولا من أربع قطع ، لكل منها اسم خاص ثم صارت فيما بعد خمسا ، كذلك ابتدعوا الزجل والموشحات ، وانتقلت هذه الأنواع إلى بلاد البربر وإلى مصر فبلاد العرب ، وأخذ الأبناء يتناقلونها عن الآباء .

ومن أهم من اشتهر من الموسيقيين في الأندلس زرياب تلميذ إسحق الموصلي ، تعلم عليه في بغداد ثم انتقل إلى الأندلس في خلافة عبد الرحمن بن الحكم ، وكان موسيقيا قديرا وعالما ضليعا . وهو الذي زاد الوتر الخامس في العود في بلاد الأندلس ، واستعمل في العزف على العود ريشة النسر ، وكانت لا تزال حتى وقته من الخشب . وكان من فضل زرياب على الموسيقى أن أوجد له فيها مدرسة خاصة ، وطريقة جديدة في التعليم ، إذ كان المتبع قبله في تعليم الألحان أن يكرر المغنى اللحن لتلاميذه حتى يحفظوه ، فاستعمل زرياب طريقته الجديدة في تعليم هذه الألحان فكان يقسم التعليم ثلاثة أقسام : الأول لتعليم الإيقاع في قراءة الشعر وأن ينقر التلميذ الدف ليظهر له زمن الإيقاع ، ويضبط الحركات . ثم يدرس في القسم الثانى الألحان في شكلها الساذج . وفي القسم الثالث ترجيع الصوت ، وحلية الغناء ، وإظهار العواطف . وكان يمتحن أصوات تلاميذه قبل البدء في تعليمهم ، فيقعد الطالب على كرسي صغير ويصيح بصوت عال « يا حجام » أو يغنى قائلا « آه » ويرددها على جميع درجات السلم الموسيقى . وقد ترك زرياب للأندلس ميراثا فنيا نفيسا ، فقد روى أن ألحانه بلغت عشرة آلاف صوت .

ومن اشتهر في الأندلس من الموسيقيين علون وزرقون ، ومن القيان عازفة وفضل ومتعة .

ولقد ظلت الأندلس زهرة أوربا الناضرة طوال خمسة قرون ، تنشر عليها أريجها من كل علم وفن ، وأرسلت أوربا إلى جامعاتها بالبعوث لارتشاف العلوم العربية ودراستها على أئمة العرب وأساطين علمائها ، وكان أكثر الكتب ذيوفا في الدراسة كتب الفارابى وابن سينا وابن رشد التي ترجمت جميعها إلى اللاتينية وانتشرت في جميع بلاد أوربا ، كما ترجم غيرها من كتب العرب . كذلك نقلت أوربا عن العرب كثيرا من مؤلفات اليونان الأقدمين التي ترجمت إلى العربية .

وكانت الموسيقى أولى هذه العلوم والفنون التي وفدت البعوث لدراستها وترجمة كتبها فيما بعد ، ومن اشتهروا من أعضاء البعوث إلى بلاد الاسلام وصاروا أعلاما في أوربا بعد عودتهم إليها جربت وهرمان

كثرت كت وجين الاشبيلي وقسطندى (قسطنطين) الافريقى وقد تعلم فى تونس ومصر وبغداد . وقد نقل هؤلاء وزملاؤهم الكثير من كتب العرب فى الموسيقى ، ككؤلفات الكندى وثابت بن قره وزكريا الرازى والفارابى وإخوان الصفا وابن سينا وابن باجة .

وبعد سقوط الأندلس ظل ملوكها المسيحيون محتفظين فى قصورهم بالموسيقىين من العرب ، وإننا لنجد حتى فى أوائل القرن الرابع عشر أن هؤلاء الملوك قد ملأهم الشغف باستدعاء الموسيقىين من العرب إليهم ، كما كانوا يدعونهم هم والراقصات فى أعيادهم وأفراحهم ، حتى إن بعض شعراء الأسبان كتب الكثير من الأغانى العربية لهؤلاء الموسيقىين والراقصات العربيات ، كما انتشرت فى سائر أوروبا ولاسيما البلاد الجنوبية منها آلات الموسيقى العربية ، وكثير من هذه الآلات قد انتقل بأسمائه العربية كالعود والقيثارة والتقارة والرباب والطنبور ، ومعلوم أن الآلات الموسيقية لا تنتقل إلا ومعها موسيقاها ، وهذا هو الواقع فإن أوروبا ظلت تحت غزو الموسيقى العربية وآلاتها وفنونها وعلومها عدة قرون طويلة حتى بعد عصر الإصلاح ، بل لقد ظل استعمال العود منتشرا فى أوروبا حتى القرن السابع عشر حيث قضى عليه ذىوع آلة البيانو لمناسبتها لموسيقاهم الحديثة بعد ما تطورت الهارمونى فى أوروبا وصارت علما على موسيقاهم . كذلك ظلت أوروبا حتى القرن الثامن عشر تستعمل التدوين الآلى على شكل جدول (تابلاتور) يبين مواضع النغمات من الأوتار وكيفية العزف ، وقد أخذت هذا النوع من التدوين عن العرب .

بلاد شمال إفريقية — بقى شمال إفريقية قطعة من الدولة العربية منذ ابتداء الدولة الأموية ، فتعاقبت عليه عصور تلك الحضارة الزاهرة وحين اضمحلت الأندلس وسقطت إشبيلية فى منتصف القرن الثالث عشر هاجر من الأندلس ما يقرب من نصف مليون من أهلها إلى بلاد شمال إفريقية وأقاموا بها ونقلوا إليها من كنوز الموسيقى ما كان فى الأندلس ، وغدت تلك البلاد ولاسيما تونس وارهة هذه الفنون . وإننا لنراها حتى اليوم محتفظة بالكثير من هذا الفن الأندلسى كالإيقاعات المختلفة والنوبات الكثيرة التى لاتزال متوافرة لدى أهلها يحتفظون بها تراثا نفيسا يتوارثه الأبناء عن الآباء ، ويتناقله الخلف عن السلف مما لا وجود له البتة فى سائر البلاد الإسلامية الأخرى .

الموسيقى المصرية قبل الفتح الاسلامى وبعده — إذا رجعنا إلى أبعد عهد فى تاريخ مصر القديم نرى مدنية موسيقية ناضجة ، ونشاهد بين النقوش كثيرا من الآلات الموسيقية المهذبة التى وصلت إلى حد بعيد من الاتقان ، ونرى فيما نرى من الصور فرقا موسيقية منظمة كاملة التأليف ، فقد كانت مصر

بحق مصدر الثقافة الموسيقية في العالم ، والقبس المضيء الذي استنارت به الممالك القديمة بين فرس وآشوريين ويونان ورومان. وإذا كانت النهضة الموسيقية بأوربا أثرا من آثار المدينيات القديمة ، فإن مصر هي أول من نشر هذا النور ، وأذاع هذا الرقي العلمي والفني ، وإذا كانت العلوم اليونانية تعد من أقوى مصادر العرفان للأمم العربية وسائر ممالك العصور الوسطى بل العصور الحديثة ، فإن ثقافة اليونان الموسيقية بوجه خاص مستقاة من الثقافة المصرية القديمة ، فقد كان فلاسفة اليونان من أمثال أرفيوس وفيثاغورث وأفلاطون ممن وضعوا أساس الموسيقى اليونانية ورياضياتها تلاميذ المصريين . وكان أفلاطون يؤثر الموسيقى المصرية على موسيقى بلاده حتى إنه في كتابه "الجمهورية" التي اختار لشعبها خير ما يختار من القوانين والنظم لم يشأ أن يسمع أهلها غير الموسيقى المصرية القديمة التي وصفها بأنها أرقى موسيقى في العالم ، وأنها خير نموذج للموسيقى الكاملة ، يجتمع فيها النشاط والتعبير عن الحقيقة والفضيلة والجمال وحلاوة النغم ، لذلك كله دعا اليونان إلى الأخذ بها . ويقول هيرودت إنه سمع بمصر أغاني ، وأن هذه الأغاني انتقلت بعد حين إلى اليونان وصارت إلى أفواه الشعب تنشد في كل مكان .

وحينما فتح العرب مصر لجأت الموسيقى القديمة إلى الكئاس وتركت مكانها للموسيقى العربية التي كانت تسير في نموها وازدهارها تبعا للموسيقى العربية في حواضر الاسلام وهي المدينة ومكة ودمشق وبغداد.

مصر في عهد الدولة الفاطمية — تدرجت الموسيقى العربية في مصر في مدارج الرقي منذ أن فتحها العرب في عهد الخلفاء الراشدين ، وتعاقبت عليها المدينيات العربية المختلفة حتى بلغت عصر الفاطميين فكانت حضارتها فيه حلقة من حلقات تلك الحضارة الزاهرة اليانعة . بل صارت مصر حتى منتصف القرن الثالث عشر ملتقى المدينتين العربيتين الشرقية والغربية (الأندلسية) تربطهما وتوحد بينهما ، وكثيرا ما سكن مصر العلماء المشاركة والمغاربة كابن الهيثم ومولده في البصرة ، وأبي الصلت ومولده في الأندلس .

وكان المعز لدين الله أول الخلفاء الفاطميين في مصر مشغوقا بالفنون الجميلة ، وهو الذي أمر بإنشاء القاهرة على إثر فتحه مصر وبني بها الجامع الأزهر ، وكان للموسيقى في عهده حظ سائر الفنون ، كما كان ابنه وخليفته العزيز مولعا بها .

ولقد اتسعت دولة الفاطميين حتى بلغت المحيط الأطلسي غربا ، وامتدت شرقا إلى الحجاز واليمن وأعلى الفرات ، وبلغ خلفاؤها من الثراء درجة بذوا فيها أحيانا سائر من تقدمهم من الخلفاء . وإنك حيث

ترى الثراء والرفاهية تجدد مجد الموسيقى وتقدمها . والواقع أن الموسيقى كانت دائما موضع عناية خلفاء تلك الدولة حتى المتصوفين منهم الكارهين للملاهي ، فإن الحاكم بأمر الله وإن حرم على الشعب جميع الملاهي وتوعد الموسيقيين بأقصى العقوبات ، كان يشجع علماء الموسيقى على التأليف في علومها وجمع أغانيها . فكانت آداب الموسيقى وعلومها غير معدودة من الملاهي التي يعاقب أهلها والمشتغلون بها . ورعاية الحاكم لابن الهيثم الذي سبقت الإشارة إليه دليل على ذلك إذ كانت منه موضع الرعاية . ولقد كان ابن الهيثم من أكبر الرياضيين الذين عرقتهم مصر ، وكان ضليعا في علوم الأقدمين ، ووضع كثيرا من الكتب النافعة منها شرح قانون إقليدس كما صنف في الموسيقى كتابه "رسالة في تأثيرات اللحن الموسيقية في النفوس الحيوانية" .

وكان المستبجى الكاتب من المقررين إلى الحاكم حتى جعله واليا ، وكان عالما جليلا ومؤرخا من أكبر المؤرخين ، وله مجموعة في "مختار الأغاني ومعانيها" .

وكذلك كان الخليفة الظاهر بن الحاكم من هواة الموسيقى ، كما كان الخليفة المتنصر والآخر وباقي من تبعهم من خلفاء الدولة الفاطمية حتى آخر أيام دولتهم من المسرفين فيها ، يبذلون الطائل من الأموال في سبيلها ويميزون العطاء للغنين .

ومن أفاضل من اشتهر من علماء هذا العصر غير من ذكرنا أبو الصلت أمية الذي كان من أكبر الفلاسفة وأساطين العلماء ، فقد كان واسع الدراية بالعلوم الموسيقية ، مجيدا للغزف بالعود . وكان بين مصنفاته النافعة رسالة في الموسيقى .

وكذلك ابن أبي القاسم بمصر (في الوجه القبلي) في أوائل القرن الثاني عشر ، وكانت العلوم الموسيقية أول ما عني به .

ومن أكبر معاصريه ابن القفطى المؤرخ الكبير الذي يعد مرجعا لحياة الموسيقيين . وقد بلغت الموسيقى العربية في الدولة الفاطمية ما بلغته من الرقي في الحضارات السابقة ، ثم انحدرت بعدها بانتهاء هذه الدولة ودخلت في دور الاضمحلال ، لأن الدولة الأيوبية التي جاءت عقب الفاطميين شغلت بالحروب الصليبية والعمل على تحصين البلاد وبناء القلعة وغير ذلك من الأعمال الحربية التي لم تترك لها مجالا واسعا لسواها .

واقترضت الدولة الأيوبية ودخلت في حوزة الممالك الذين كان الملوك السابقون يكثر من استخدامهم في الدولة حتى ازدادت قوتهم شيئا فشيئا واستقر لهم الحكم مدة تقرب من ستة قرون .

مصر في عهد المماليك — وقعت مصر منذ منتصف القرن الثالث عشر حتى نهاية القرن الثامن عشر ، أى إلى الحملة الفرنسية تحت سلطان المماليك ، يتحكّمون في رقاب أهلها ، فكان ظهورهم في الشرق الاسلامى سواء في ذلك آسيا وإفريقية الشمالية سببا في اضمحلال النهضة الموسيقية وقضاء على الحياة العلمية فيها .

ولم يقل جور حكم المماليك بعد أن أصبحوا عمالا للأتراك في مصر (مماليك الطبقة الثانية) ، بل ساء حكمهم ، وعمّ ظلمهم ، وعانوا فيها فسادا ، فصارت ميدانا للشغب والمظالم والفوضى .

وبلغ من إهمال هؤلاء الحكام شؤون البلاد الحيوية ، وإغفالهم مصالحها العامة ، أن جعلوا أهلها رهنا للفقير والضعف . وأشد من ذلك وبالا أنها أصبحت فريسة الأمراض الفاتكة ، والأوبئة الكاسحة تنتابها آناء فآناء ، فتصيب مئات القرى وتكّثس فيها جثث الموتى رمما للكلاب ، حين كان الناس يدفنون موتاهم على ضوء المشاعيل لاشتغالهم دون اقطاع ليل نهار بدفن الموتى .

وانت عصرا جائرا يشقى أهله بالظلم والعسف إلى جانب الفاقة والضعف ، وتتسلط عليهم فيه أشد الأمراض وأفظع الأوبئة ، وكل ما يسلبهم طمأنينتهم في الحياة ، ويفقدهم كل شعور بمسراتها ، لا يتسع لحياة العلوم والفنون وبخاصة الفنون الجميلة وفي مقدمتها الموسيقى التي هي أشدها إحساسا .

والحق أن عصر المماليك جاء مصداقا لما هو معروف من أن الفنون لا يمكن أن تتقدم في شعب إلا بعد أن يعمّ بلاده الهدوء والسلام ، أما الضيق والبؤس وغيرهما من أعداء الانسان فهي التي تقضى على روح الفنون وتعمل على فنائها .

وهكذا أصيبت الموسيقى العربية مدى نيف وخمسة قرون متوالية باضمحلال مستمر كانت فيه هدفا للضياع والزوال . وتلك حلقة مظلمة من حلقات التاريخ الموسيقي .

ولقد شاء القدر بعد أن أصاب الموسيقى العربية ما أصابها في عهد المماليك أن يبعث إليها بمنافس قوى ، هو الموسيقى الغربية التي دخلت مصر بدخول الفرنسيين في نهاية القرن الثامن عشر ، حيث أخذت المدنية الأوروبية تجد سبيلها إلى مصر . وغدت مصر من ذلك الحين ميدانا للتنازع بين المدينتين الشرقية والغربية بعد أن كانت قبلا ملقى المدينتين العربيتين الأندلسية والشرقية .

الأسرة العلوية

محمد علي باشا — ثم أرادت العناية الألهية أن تخلص مصر من ظلم هؤلاء المماليك وجورهم ، وأن تهيئ لها أسباب العز والسعادة لتتبوأ مركزها في الشرق مرة أخرى ، فأتاح لها محمد علي باشا العظيم منشي مصر الحديثة ورأس الأسرة العلوية ليتولى أمرها ففضى على هؤلاء المماليك وأعاد إلى مصر الحياة .

ولقد صرّف محمد علي باشا الأمور في مصر بوسع سياسته وحكمته وعظيم ذكائه وفطنته ، فما استقر له الأمر واطمأن الناس إلى عدله حتى وجه جهوده إلى إصلاح جميع مرافق البلاد ، فأصلح أحوالها الزراعية والصناعية وعنى بنشر الثقافة والتعليم ، فانه لم يكن بمصر كلها يوم دخلها الفرنسيون من وسائله إلا الكتايب والأزهر الشريف . فأنشأ المدارس المتنوعة حتى تعددت الابتدائية منها والثانوية والعالية والخصوصية .

ولما كانت هذه الخطوات الواسعة التي يخطوها ذلك الرجل العظيم في سبيل النهوض بمصر سريعة ، وكانت رغبته أن تكون مؤسسة على أحدث الأساليب والأنظمة العصرية ، كان طبعيا أن يلجأ إلى الاستعانة بالثراء العلمي الأوربي ، ذلك الثراء العريض في العلوم والفنون ، فأرسل أول مرة في تاريخ مصر البعث العلمية إلى أوربا يحصلون فيها شتى العلوم والفنون ، واستدعى إلى مصر الكثيرين من أساتذة الغرب لقيادة الحركة الفكرية ، كما استعمل الكثيرين من ضباطهم لتنظيم الجيش على أحدث النظم العصرية المستعملة في بلادهم . وكانت غايته السامية من كل هذا أن ينشئ من المصريين جيلا مزودا بالعلم الحديث ، قادرا على القيام بالأعمال التي تتطلبها المدنية الجديدة ، وتحقيق ما ينشده لمصر من إصلاح .

ولما وجد محمد علي باشا أن الموسيقى العربية قد ذوى غصنها ، لما أصابها من الإهمال طوال قرون متوالية ، وأنها صارت فريسة الضياع ، وعفت ألحانها لعدم تدوينها إلا في القليل النادر الذي تناقله المغنون بالتواتر ، ولم يكن له من وعاء يحفظه غير الحناجر تتصرف فيه كما تشاء ، وانحطت مترلة الموسيقى حتى غدا احترافها مقصورا على الطبقة الدنيا من الشعب ، وأصبحت بحيث لا يمكن الانتفاع بها في حاضرها — عمدا هذا المصلح العظيم إلى تدارك هذه الحال . ولما كانت العزيمة الصادقة تدعوه إلى سرعة الإصلاح وتدفعه إلى الوثوب ، لم يجد بدا من الاستعانة في أول الأمر بالموسيقى الغربية التي ألفاها منظمة مهذبة معدة لتأدية ما يريد فاستعملها في الجيش ، وأنشأ في البلاد المصرية في مدى عشر سنوات (١٨٢٤ — ١٨٣٤م) خمس مدارس لتعليم الموسيقى في مختلف أنواعها ، وتلك المدارس هي : مدرسة الطبول والأصوات بمصر ، ومدرسة الطبول بمصر ، ومدرسة الموسيقى في الخانقاه ، ومدرسة العزف بالنخيلة ، ومدرسة الإلائية بمصر .

وكان القادة في هذه المدارس من الأساتذة الألمان والفرنسيين . وقد وجد هؤلاء تربة صالحة في نفوس الطلاب غرسوا بها غرسا صالحا ، فنبغ منهم في الموسيقى عدد وافر زود الأسطول الكبير والجيش بفرق محكمة مدربة على أساس فني ، ومهارة فائقة .

فلم تكن استعانة محمد علي باشا بالموسيقى الغربية ، كما أسلفنا ، إلا استعانة دعت إليها الحاجة الملحة ، لأننا نراه بعد أن توطدت دعائم الحكم يبدل عناية في إنهاض الموسيقى المصرية وإنعاشها ، ونرى الشعب في عهده قد أخذ يشعر بشخصيته ، ونجد الفن الوطني قد أفاق من غشيته وأحس روحا قوية تنبعث فيه وتدفعه إلى النهوض .

وسرعان ما ظهر في هذه الناحية النبوغ والتفوق ، حتى شملتهما عين الحاكم اليقظة بالرعاية والتشجيع . فقد كان محمد علي مثال الحاكم الشرقي الذي يعمل لإنهاض الفن القومي ، فانه شمل بعطفه ملحن عصره الكبير محمد القبانى بفعله كبير الملحنين لديه ، كما أنعم على "ساكنة" المغنية بوسام تقديرا لفنها .

وكتب في ذلك العصر السيد محمد شهاب الدين ، وكان شاعرا مجيدا وموسيقيا ماهرا ، "سفينة" التي جمع فيها عددا عظيما من الموشحات العربية فكانت عاملا قويا في انتعاش الموسيقى .

ومن اشتهر في عصره غير هؤلاء محمد المقدم الذي تعلم عليه عبده الحامولى ، وخطاب القانونى ، ومصطفى العقاد ، وهو رأس أسرة العقاد التي اشتهرت بالموسيقى فيما بعد .

الخديو إسماعيل — كان فوق مقدور خلفاء المصلح العظيم محمد علي باشا أن يحملوا لواء نهضته العظيمة عاليا في المستوى الذى رفعه إليه ، أو أن يمدوا مختلف مشروعاته المتشعبة الأطراف بما يكفل لها غايتها المنشودة ، حتى قام إسماعيل باشا يحدد ما كاد يندثر من أعمال جده ، ويرفع لواء نهضته مرة أخرى فاستعان في ذلك بكل الوسائل التي تنهض بمصر إلى المكانة اللائقة يجدها بين ممالك العالم .

ولقد سار المغفور له إسماعيل باشا على أثر جده العظيم في إنهاض الموسيقى المصرية ، فرأى بثاقب فكره وسديد نظره ، أن من أسباب نهوضها أن توضع بجانبها موسيقى بلغت حدا من الكمال في أصولها وآلاتها ومدوناتا وعلومها ، حتى إذا رأى جماعة الفتيان في مصر ما يمكن أن يصل إليه الفن الموسيقى من الجمال وعلو المنزلة دفعهم ذلك إلى الأمل واستحثهم على إحياء موسيقاهم والأخذ بيدها إلى الأمام ، فأحضر الموسيقى الغربية لتكون حافزا إلى إحياء الموسيقى المصرية ، وليبعث في صدور المصريين عامة غيرة وحب في إنهاض موسيقاهم وإعلاء شأنها . وقد استخدم إسماعيل باشا هذه الموسيقى الغربية في الشؤون التي استخدمها فيها

جده ، متظرا سنوح الفرصة الثمينة التي كان يتوق إليها وهي وصول الموسيقى المصرية إلى حد من الكمال يستوعب لها الحلول مكان الموسيقى الغربية . وقد حقق له الله شيئا من هذا الرجاء ، ودخلت بعض ألحان الموسيقى المصرية في أيامه إلى الجيش ، وصارت تعزف فيه فتطرب لها الآذان المصرية ، ويمحس المصريون عند سماعها عظمة قومية تملأ جوانحهم .

على أن إسماعيل باشا حينما رأى أن صناعة الموسيقى ممتنة في مصر على عظم قدرها وسمو مكاتنها في البلاد الناهضة ، أراد أن يشعر قومه بما لها من فضل وبما لمحترفيها من احترام ، فشيد دار الأوبرا واستحضر إليها الكثيرين من كبار الفنانين بأوربا ، وكانت با كورة ما عرض فيها رواية (عائدة) التي ألف ألحانها "فردى" الموسيقى الايطالى الذائع الصيت ، وحيث عرف المصريون ما للفن الموسيقى من منزلة وما لرجاله من مكانة واعتبار ، وأخذت الطبقة العليا في مصر تجد متعة في سماع الموسيقى وفي مشاهدة القطع التي يقرن فيها التمثيل بالغناء .

وكان إسماعيل باشا كلفا بالموسيقى العربية التركية منها والمصرية ، عاملا على تشجيع أهلها فأدخل في حظوته "عبده الحامولى" أشهر المغنين في عصره وألحقه بمعيته فكان منه موضع الرعاية. استصحبه إلى الاستانة مرارا ليسمعه الموسيقى التركية التي كانت لها حينئذ الزعامة في جميع بلاد الشرق العربى ليتعرفها ويقتبس منها ما يلائم المزاج المصرى ، ولقد استحضر إسماعيل من الاستانة فرقة تركية استفاد منها الموسيقيون في مصر كثيرا وأخذوا عنها كثيرا من التلاحين والبشارف التي لا تزال كترأ قهيسا إلى يومنا هذا . وعرفت مصر عن طريق هؤلاء الأتراك بعض المقامات التي لم تكن تعرفها من قبل . وقد مزج عبده الحامولى الموسيقى التركية بالمصرية فكان له في الموسيقى للعربية مدرسة جديدة هي نواة النهضة الحديثة للموسيقى العربية في مصر .

وأكبر من اشتهر من أعلام هذه الصناعة في عهد إسماعيل ، المزدحم عثمان . ومن العازفين محمد العقاد القانونى ، وأحمد الليثى العواد ، وإبراهيم سهلون فى الكنجة ، وبزرى فى الناي .

الملك فؤاد الأول — ولقد نالت الموسيقى العربية من عناية حضرة صاحب الجلالة فؤاد الأول ملك مصر (حفظه الله) ما نالته جميع مرافق البلاد التي كان لسهر جلالته على النهوض بها أخلد الأثر في أطراد نشاطها ورقيا ، فانه (أعز الله ملكه) منذ تبوأ عرش مصر ، جعل من أعظم أغراضه وأجل آمانيه ، أن ينهض بجميع العلوم والفنون التي تصل بمصر إلى الغاية السامية التي وجهها إليها آباء جلالته المصلحون . وكان من سعادة جد الموسيقى العربية في عهده السعيد ، أن نالت من جلالته تلك العناية الملكية التي تتوجه

دائما إلى خير مصر ورفعة شأنها ، والتي ماتعهدت وسيلة من وسائل الاصلاح إلا نهضت بها وبلغت بها مبلغ الكمال .

وقد تحققت في أيام جلالة تلك الأمانة الغالية التي طالما انتظرتها مصر الحديثة ، وترقت بتحققها منذ حين ، ألا وهي أن تنال الموسيقى ما تستحق من كرامة ، وأن تقل بين بقية العلوم والفنون المتزلة اللاتقة بها ، وأن تعد بين الناس صناعة شريفة لها أثرها في بناء مدنية مصر الناهضة . فقد رأينا في عهده ، عهد الخير والاصلاح ، ما وصلت إليه الموسيقى من رقي ونهوض ، ورأينا أنها أصبحت فنانا تنافس في تعلمه والامام بأصوله وقواعده ، ورأينا أنها أصبحت تعد جزءا هاما من ثقافة الشعب ، وعلمها يدرس بالمدارس المصرية إلى جانب العلوم الأخرى ، وشهدنا كبار القوم وعليتهم يقبلون عليها سماعا وتعلما ولا ينظرون إليها شزرا كما كانوا يفعلون من قبل .

ولا شك أن كل ذلك نفحة من نفحات جلالة العالمة ، وأثر من آثار اهتمامه السامي بالفنون . ومما ينطق بكريم عنايته وفضله على الموسيقى العربية ما شمل به جلالة معهد الموسيقى الشرقى من النعم الوافية ، وما فاض به بحر فضله عليه من الهبات حتى أينع في ظل عطف جلالة الوارف . لأن هذا المعهد لم يكن من قبل إلا ناديا صغيرا مجهولا لا يضم إلا القليل من هواة الموسيقى ، فما هي إلا نظرة سامية من جلالة إلى ذلك النادى حتى تتالت معاضدة حكوماته له وأصبح بفضله معهدا عظيما وبناء نفعا يليق بأعماله وأغراضه وأنصاره وبالمهمة العظيمة التي أخذها على عاتقه وهى النهوض بالموسيقى العربية إلى المستوى اللائق بها ثم نشرها وتعهد تطوره .

مؤتمر الموسيقى العربية — وعند ما تفضل جلالة بافتتاح هذا المعهد رسميا في ٢٦ من ديسمبر سنة ١٩٢٩ أبدى رغبته السامية في عقد مؤتمر للموسيقى العربية في مصر يشترك فيه علماء الغرب المشتغلين بها لبحث كل ما يتعلق برقيها وتعليمها ووضعها على قواعد علمية ثابتة معترف بها ، فبدئ منذ ذلك الوقت تحت رعاية جلالة وبارشاداته السامية في إعداد الأعمال التمهيدية لهذا المؤتمر .

وفي ربيع عام ١٩٣٠ استقدم معهد الموسيقى الشرقى بعد موافقة وزارة المعارف العمومية جناب البرفسور الدكتور كورت زاكس أستاذ الموسيقى بجامعة برلين لبدء رأيه في مسائل فنية رأى استشارته فيها . وقد قدم عنها تقريرا ضافيا أكبر في نهايته فكرة عقد هذا المؤتمر وأبدى بعض الملاحظات بشأنه .

كما تفضل بالمساعدة في تنظيم هذا المؤتمر جناب المرحوم البارون رودلف دى إرنجر المشتغل بالموسيقى العربية وعلومها ومترجم كتاب الموسيقى الكبير للفارابى ، فحضر إلى مصر في شهر يناير سنة ١٩٣١ حيث قضى عشرين يوما في زيارة معهد الموسيقى الشرقى ومناقشة أعضائه .

وبأشارة جلالة الملك سافر الدكتور محمود أحمد الحفنى مفتش الموسيقى بوزارة المعارف (وسكرتير عام المؤتمر فيما بعد) إلى شمال إفريقيا في ٢١ من أبريل سنة ١٩٣١ بعد أن أعد إجمالا مشروعا بلائحة تنظيم المؤتمر والمسائل التى ستكون موضع البحث فيه وأسماء علماء الموسيقى الذين يدعون إليه ويؤلفون لجانه . وقد اتصل بجناب البارون دى ارلنجر فى تونس وشاوره فى هذه المسائل واتفقا عليها .

ولما تمت جميع الأعمال التمهيدية للمؤتمر طلب معهد الموسيقى الشرقى من حضرة صاحب المعالى وزير المعارف العمومية أن يلتمس من حضرة صاحب الجلالة الملك إصدار أمره الكريم بعقد المؤتمر فتفضل جلالة الملك فأصدر فى ٢٠ من يناير سنة ١٩٣٢ أمرا ملكيا بتعيين لجنة تنظيم المؤتمر وتعيين حضرة صاحب المعالى وزير المعارف رئيسا له . كما تفضل جلالتة بوضع هذا المؤتمر تحت رعايته السامية .

وقد اشترك فى هذا المؤتمر من وجهت إليهم الدعوة من علماء الموسيقى فى البلاد العربية وفرقها والمشتغلين بها ومن علماء الغرب وسيدكر ما يختص بجميع ذلك مفصلا فى غير هذا المكان .

ومما يؤسف له شديد الأسف أن انحراف صحة البارون دى ارلنجر فى ذلك الوقت قد حال دون إتاحة الفرصة السعيدة بحضوره للاشتراك فى هذا المؤتمر . وما كان أعظم الفجعية بوفاته إثر هذا المرض دون أن يظفر بأمنيته الغالية وأن يشهد ظهور هذا الكتاب .

وقد كانت الأعمال الفنية فى هذا المؤتمر قسمين : أحدهما شمل الأعمال العلمية ومناقشات العلماء التى حددتها أبحاث المؤتمر ، والثانى شمل سماع الفرق الموسيقية الوافدة من البلاد العربية وموسيقى الفرق المصرية وتسجيل القطع التى اختارتها لجنة مختصة هى لجنة التسجيل للاحتفاظ بها ودراستها دراسة علمية بعد ذلك .

ومن دواعى الارتياح أن هذا المؤتمر قد امتاز بأنه كان ذا غرض خاص محدود بالمسائل الفنية التى عرضت عليه ، وكان ممهدا له بتنظيم لجانه وبرامجه التى كفل السير بمقتضاها نجاح الوصول إلى الغرض المنشود ، فلم تلق فيه محاضرات عادية ولم يطرق من المباحث ما يحوم حول الموضوع ولا يصيب الصميم ، بل لم يتوان لحظة فى أداء مهمته التى لم يشته عنها طلب للراحة أو ترويح عن النفس ، فكانت جميع أوقاته منصرفة إلى ما يحقق الغرض من انعقاده .

وإن النتائج الجليلة التى وصل إليها المؤتمر ، والمسائل الفنية الدقيقة التى أثارها ، سيكون لها أكبر الأثر فى إنهاض الموسيقى العربية ، فانها ستسلك ذلك الطريق السوى الذى رسمه المؤتمر ، وسننتدى بنور تلك الأبحاث القيمة حتى نبلغ بها الغاية التى ننشدها ، ويتحقق الأمل الذى نطمح إليه فى عهد حضرة صاحب الجلالة ناصر العلوم والفنون مولانا "فؤاد الأول" ملك مصر .

البَابُ الْأَوَّلُ

القسم الإداري

الباب الأول

القسم الإداري

الفصل الأول

المكاتبات الرسمية والأوامر الملكية بشأن انعقاد المؤتمر

كتاب معهد الموسيقى الشرقي المشمول بالرعاية العالية الملكية
إلى حضرة صاحب المعالي وزير المعارف العمومية

حضرة صاحب المعالي وزير المعارف العمومية

أتشرف بأن أعرض على معاليكم أن معهد الموسيقى الشرقي الذي لي شرف رياسته منذ نشأته سنة ١٩١٣ عكف على العمل على إحياء الموسيقى العربية وتنظيمها لتقوم على أساس فني كما قامت الموسيقى الغربية ، ويفخر معهدنا هذا بشرف الانتساب إلى جلالة ملكنا العظيم الذي تفضل فوالاه من أول الأمر بعضده القوى وتشجيعه السامي ، وأمده بفضل من فيضه الذي عم جميع الأعمال المفيدة التي يرجى أن تبلغ بالبلاد ذروة الرقي في الحضارة ، وتصل بها إلى مسابقة الأمم الراقية في مضارها .

وزاد هذا المعهد رفعة تفضل جلالة الملك بشموله بالرعاية الملكية السامية منذ سنة ١٩١٨ ، ووالى صاحب الجلالة العاملين فيه بالإرشاد الحكيم ، حتى نما وترعرع وابتقى له دارا هي الوحيدة من نوعها في بلادنا ، وتكرّم صاحب الجلالة الملك المحبوب فشرفه بحضرته العلية في افتتاحه الرسمي في ٢٦ من ديسمبر سنة ١٩٢٩

ولما لحظت جلالتك الملكية أن هذا الغرس الذي غرسه يده الكريمتان قد أثمرت تفضلت كما تعلم معاليكم فأشارت بعقد مؤتمر للموسيقى العربية يؤمه كبار العلماء والمشتغلين بالموسيقى ، وكان لنفوذ جلالتك في سائر الأقطار العربية وغيرها من البلاد الأجنبية فضل كبير في تيسير عقد هذا المؤتمر الذي تعلق عليه الآمال في الوصول إلى أكبر مرامي الموسيقى العربية بتنظيمها على أساس متين من وجهتي العلم والفن تتفق عليه جميع البلاد العربية ، فتآزر في إحياء هذه الموسيقى وهي من أهم مظاهر الحضارة في الأمم ، ويكون من جملة

أغراض هذا المؤتمر بحث وسائل تطوّر الموسيقى العربية، وإقرار السلم الموسيقى، وتقرير الرموز التي تكتب بها الأنغام، وتنظيم التأليف الصامت والناطق (الآلى والغنائى)، ودراسة الآلات الموسيقية الصالحة، وتنظيم التعليم الموسيقى، وتسجيل الأنغام والأغاني القومية فى كل هذه الأقطار، ثم بحث المؤلفات الموسيقية من مطبوع ومخطوط.

ولما كانت وزارة المعارف العمومية هى التى تتولى أمور الفنون الجميلة وإحياءها، وتشرف على معهدنا هذا وتمّده كل سنة باعانة ليستطيع المضى فى أعماله وإدارة قسم المدرسة به، وبما أن جهودنا فى هذا السبيل قد بلغت مرحلة تؤهل لعقد المؤتمر، بلحات إدارة المعهد إلى معاليكم لتكرموا فتنظروا فى اتخاذ الوسائل التى تستحسنونها لامكان عقده فى شهر مارس المقبل، راجين أن يتفضل جلالة الملك المعظم بشمول هذا المؤتمر برعايته السامية. أمّد الله فى عمره وحقق على يديه الكريمتين كلّ ما يكتنه فؤاده من الخ لهذه البلاد.

وتفضلوا معاليكم بقبول فائق الاحترام ما

رئيس المعهد

تحريرا فى ١٨ من يناير سنة ١٩٣٢

مصطفى رضا

وزارة المعارف العمومية

مذكرة مرفوعة إلى مجلس الوزراء

تقدم إلينا معهد الموسيقى الشرقي برجاء العمل على عقد مؤتمر للموسيقى العربية يكون من جملة أغراضه تنظيم هذه الموسيقى على أساس متين من العلم والفن تتفق عليه جميع البلاد العربية ، وبحث وسائل تطوّر الموسيقى العربية ، وإقرار السلم الموسيقي ، وتقرير الرموز التي تكتب بها الأنغام ، وتنظيم التأليف الناطق والصامت (الغنائي والآلي) ، ودراسة الآلات الموسيقية الصالحة ، وتنظيم التعليم الموسيقي ، وتسجيل الأغاني والأنغام القومية في كل هذه الأقطار ، ثم بحث المؤلفات الموسيقية من مطبوع ومخطوط .

وقد تفضل جلالة الملك على هذا المعهد فشمله برعايته السامية ، ووالاه جلالته بفضله العظيم وإرشاده الحكيم ، حتى وصلت جهوده إلى مرحلة رأى جلالته أنها تؤهل لعقد مؤتمر موسيقي يدرس هذه المسائل ويصل فيها إلى نتيجة مرضية .

ولما كان تنظيم الموسيقى من أقوى مظاهر الحضارة في الأمم فاني أتشرف بعرض موضوع هذا المؤتمر على مجلس الوزراء ليتكرم بإقرار عقده في شهر مارس المقبل ليشرع من الآن في اتخاذ الوسائل اللازمة لعقده ما

وزير المعارف

التوقيع : محمد حلمي عيسى

١٩ يناير سنة ١٩٣٢

نمرة ١٦٦ - ٣٢/١٤

إلى وزارة المعارف العمومية

وافق مجلس الوزراء في ٢٠ يناير سنة ١٩٣٢ على ما جاء في هذه المذكرة وقد أبلغت وزارة الخارجية هذا القرار ما

رئيس مجلس الوزراء

التوقيع : إسماعيل صدقي

أمر ملكي رقم ٩ لسنة ١٩٣٢
بتشكيل لجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربية

نحن فؤاد الأول ملك مصر

بعد الاطلاع على ماقرره مجلس الوزراء في ٢٠ يناير سنة ١٩٣٢ من الموافقة على عقد مؤتمر للموسيقى العربية في شهر مارس سنة ١٩٣٢ بمدينة القاهرة ؛
وبناء على ما عرضه علينا رئيس مجلس وزرائنا ؛

أمرنا بما هوآت :

١ — تشكل لجنة لتنظيم مؤتمر الموسيقى العربية الذي سينعقد بالقاهرة في شهر مارس سنة ١٩٣٢ كما يأتي :

وزير المعارف العمومية رئيسا
عبد الفتاح صبرى باشا نائب رئيس
أحمد نجيب الهلالي بك
مصطفى رضا بك
محمد زكى على بك
يعقوب عبد الوهاب بك
الدكتور محمود أحمد الحفنى أفندى سكرتيرا عاما
البارون دى ارلنجر
المسيو كانتونى مديردار الأوبرا الملكية

٢. — على رئيس مجلس وزرائنا تنفيذ أمرنا هذا

صدر برأى عابدين في ١٢ رمضان سنة ١٣٥٠ (٢٠ يناير سنة ١٩٣٢)

فؤاد



حضرة صاحب المعالي محمد حلمي عيسى باشا وزير المعارف العمومية
رئيس لجنة تنظيم المؤتمر

أعضاء لجنة تنظيم المؤتمر

محمد زكي على بك



البارون رودلف دي أرلنجر



عبد الفتاح صبرى باشا



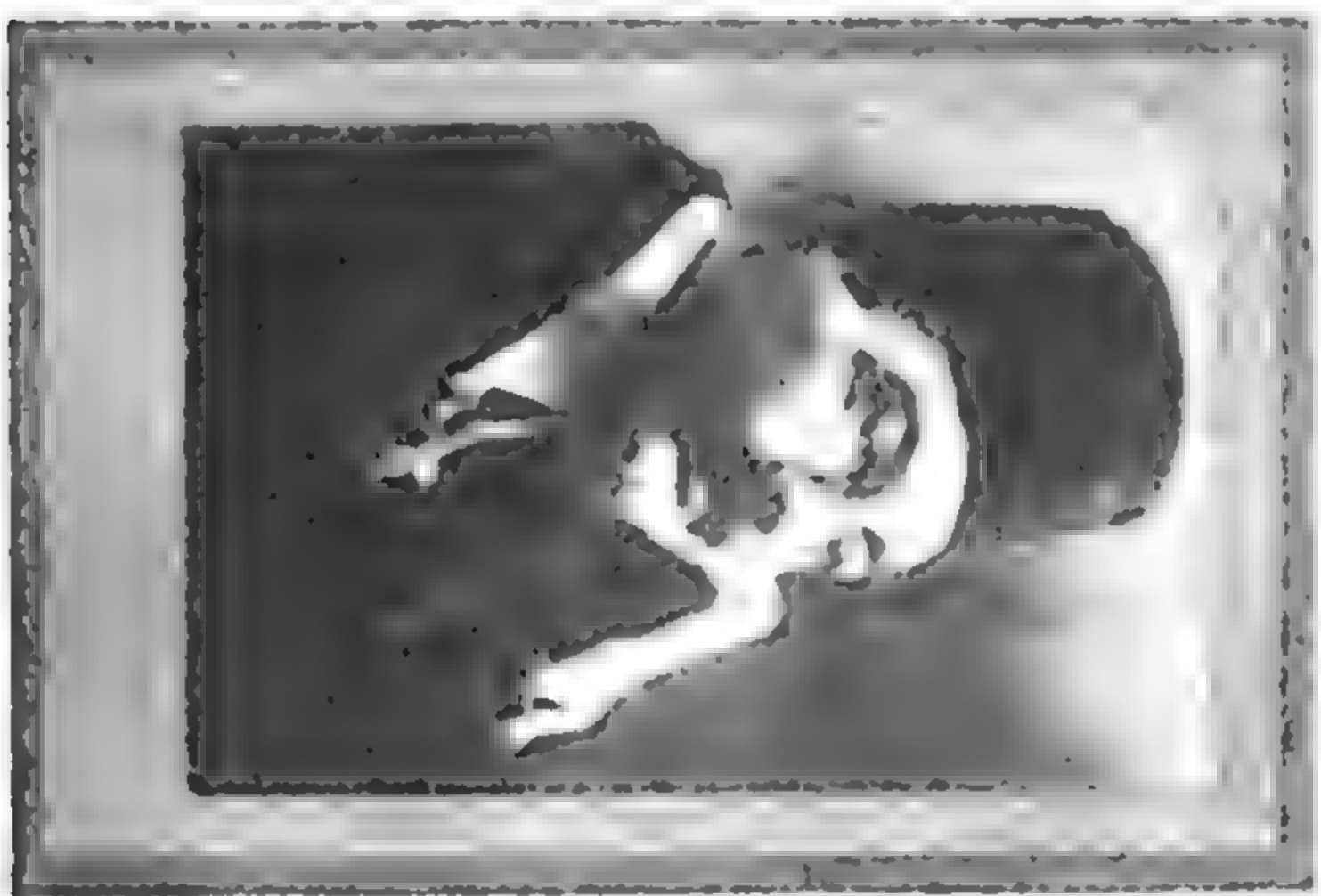
أحمد نجيب الهلالي بك



يعقوب عبد الوهاب بك



مصطفى رضا بك



دكتور محمود أحمد الحفنى



ف . كائنوني



وزارة المعارف العمومية

حضرة صاحب الدولة رئيس مجلس الوزراء

قد رأت لجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربية الصادر بتشكيلها الأمر الملكي رقم ٩ بتاريخ ٢٠ يناير سنة ١٩٣٢ اقتراح تعيين البارون دي ارلنجر نائب رئيس قتي .

فالمرجو عرض ذلك للاعتاب الملكية حتى اذا ما حاز الاقتراح قبولا صدر الأمر الملكي بهذا التعيين. وتفضلوا دولكم بقبول فائق الاحترام ما

وزير المعارف العمومية

٢٦ يناير سنة ١٩٣٢

التوقيع : محمد حلمي عيسى

أمر ملكي رقم ١٠ لسنة ١٩٣٢

بتعيين البارون دي ارلنجر نائب رئيس قتي للجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربية

نحن فؤاد الأول ملك مصر

بعد الاطلاع على أمرنا رقم ٩ لسنة ١٩٣٢ انخلص بتشكيل لجنة لتنظيم مؤتمر الموسيقى العربية الذي سينعقد بالقاهرة في شهر مارس سنة ١٩٣٢ ؛

وبناء على ما عرضه علينا رئيس مجلس وزرائنا ؛

أمرنا بما هو آت :

١ — يعين البارون رودلف دي ارلنجر نائب رئيس قتي للجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربية سالف الذكر.

٢ — على رئيس مجلس وزرائنا تنفيذ أمرنا هذا ما

صدر بمرأى القية في ٢٠ رمضان سنة ١٣٥٠ (٢٨ يناير سنة ١٩٣٢)

فؤاد

الفصل الثانى

بيان من لجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربية

عند ما تفضل حضرة صاحب الجلالة الملك بإفتتاح معهد الموسيقى الشرقى افتاحا رسميا فى ٢٦ من ديسمبر سنة ١٩٢٩ أبدى رغبته السامية فى عقد مؤتمر بمصر ينضم إليه كبار أساتذة الغرب المشتغلين بالموسيقى العربية لبحث جميع المسائل التى تختص برفقها وتعليمها ووضعها على قواعد علمية ثابتة معترف بها فى عالم الموسيقى .

ومنذ ذلك الوقت دى تحت رعاية جلالته وبارشاده السامى فى إعداد الأعمال لعقد هذا المؤتمر وانجازه . ولما تمت تلك الأعمال تفضل صاحب الجلالة فأصدر فى ٢٠ من يناير سنة ١٩٣٢ أمرا ملكيا بتعيين أعضاء لجنة تنظيم المؤتمر وتعيين حضرة صاحب المعالى وزير المعارف رئيسا له ، وقد حدد اليوم الرابع عشر من مارس سنة ١٩٣٢ لبدء الأعمال الاعدادية باللجان الفنية والثامن والعشرون منه لافتتاح أعمال المؤتمر الرسمية .

وقد قبل الدعوة للاشتراك فى أعمال المؤتمر كبار العلماء الغربيين المشتغلين بالموسيقى العربية ، كما قبلت الاشتراك فيه البلاد العربية التى رأت أنها تستطيع أن ترسل فرقا للعزف والغناء لمعاونة المؤتمر فى دراسته الفنية .

والمسائل الأساسية التى ستكون موضوع البحث فى المؤتمر هى تنظيم الموسيقى العربية على أساس متين من العلم والفن تتفق عليه جميع البلاد العربية ، وبحث وسائل تطوّر الموسيقى العربية ، وإقرار السلم الموسيقى ، وتقرير الرموز التى تكتب بها الأنغام ، وتنظيم التأليف الناطق والصامت (الغنائى والآلى) ، ودراسة الآلات الموسيقية الصالحة ، وتنظيم التعليم الموسيقى ، وتسجيل الأغانى والأنغام القومية فى كل هذه الأقطار ، ثم بحث المؤلفات الموسيقية من مطبوع ومخطوط .

ولقد ألفت سبع لجان فنية لدرس هذه المسائل دراسة مستفيضة ، وسيستمر هذا الدرس مدة أسبوعين ثم تقدم كل لجنة تقريرها بما رأت من المسائل التى عهد إليها فى بحثها .

وقد رأت لجنة تنظيم المؤتمر أن تضم إلى أعضائه عددا من كبار المشتغلين بالفن في مصر ليعاونوا في أعمال اللجان الفنية وهذه اللجان هي :

- (١) لجنة المسائل العامة .
- (٢) لجنة المقامات والايقاع والتأليف .
- (٣) لجنة السلم الموسيقي — إثباته وتدوينه .
- (٤) لجنة الآلات .
- (٥) لجنة التسجيل .
- (٦) لجنة التعليم الموسيقي .
- (٧) لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات .

وسيفتح المؤتمر رسميا في ٢٨ من مارس سنة ١٩٣٢ بخطبة لحضرة صاحب المعالي وزير المعارف ، ثم يبدأ عمله على إثرها ويستمر فيه سبعة أيام يجرى في خلالها الفحص عن تقارير اللجان الفنية والمناقشة في الآراء التي تطرح على بساط البحث ، ثم يصدر المؤتمر قرارا في كل مسألة من المسائل التي يتناولها بمحثة ومناقشته .

ومتما يحذر التنبيه إليه أن المقصود من عقد هذا المؤتمر إنما هو إجراء أبحاث دقيقة في دائرة معينة وبمناقشات تجرى في هدوء وروية للاتفاق على وضع أسس علمية وفنية تسيّر عليها الموسيقى العربية .

ولجنة تنظيم المؤتمر ترحب بكل ما يصلها قبل التاريخ المحدد للبدء في عمل اللجان الفنية وهو ١٤ من مارس سنة ١٩٣٢ مما يعن لرجال الفن والاختصاصيين من الاقتراحات والآراء في المسائل التي ستكون محل بحث المؤتمر وهي الميمنة في كراسة مطبوعة ترسل لكل من يطلبها "من سكرارية المؤتمر" بمعهد الموسيقى الشرقي بشارع الملكة نازلي رقم ٢٢ بمصر .

ولا يسهل لجنة تنظيم المؤتمر إلا أن تقدم وافر الشكر للحكومات والعلماء الذين قبلوا الاشتراك في أعمال المؤتمر ومعاونة الحكومة في تحقيق غرضها المفيد من عقده ، وكذلك تشكر شكرا جزيلا كل من عاون من أهل هذه البلاد سواء بعضوية اللجان أو بالمؤتمر أو بما بعثوا به من رسائل كانت كبيرة النفع جمّة الفائدة .

والله المسئول أن يكلل أعمال المؤتمر بالنجاح ، وأن يمد في عمر حضرة صاحب الجلالة مولانا الملك المعظم ، الساهر على إنهاض البلاد في كل ناحية من نواحي نشاطها ورقتها في عهده الذهبي المليء بجلائل الأعمال .

الفصل الثالث

لائحة بنظام مؤتمر الموسيقى العربية المشمول بالرعاية العالية الملكية

مادة ١ - يعقد بمدينة القاهرة مؤتمر للموسيقى العربية وتكون مدة انعقاده ثلاثة أسابيع تبدأ من ١٤ من مارس سنة ١٩٣٢

مادة ٢ - تشمل أبحاث المؤتمر المسائل الآتية : بحث وسائل تطوّر الموسيقى العربية ، وتمحيص المقامات والإيقاع ، وتنظيم التأليف الناطق والصامت ، وإقرار السلم الموسيقي ، وتقرير الرموز التي تكتب بها الأنغام ، ودراسة الآلات الموسيقية ، وتسجيل الأغاني والأنغام القومية في مصر والبلاد العربية الأخرى ، وتنظيم التعليم الموسيقي ، وبحث تاريخ الموسيقى العربية ومؤلفاتها من مطبوع ومخطوط .
وتؤلف لكل مسألة من هذه المسائل لجنة خاصة .

مادة ٣ - تنقسم أعمال المؤتمر قسمين : أولها تقوم فيه اللجان بالمباحث الفنية التمهيدية ومدته أسبوعان ، وثانيهما يدرس فيه المؤتمر تقارير هذه اللجان ومدته أسبوع ويصدر ما يرى من القرارات .

مادة ٤ - يتولى رئاسة المؤتمر حضرة صاحب المعالي وزير المعارف العمومية ويكون حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى أفندى مفتش الموسيقى بوزارة المعارف سكرتيراً عاماً له .

مادة ٥ - يتولى تنظيم هذا المؤتمر اللجنة المعنية بأمر ملكي والمؤلفة من :

وزير المعارف العمومية رئيساً
عبد الفتاح صبرى باشا نائب رئيس
البارون دى ارلنجر نائب رئيس فنى

أحمد نجيب الهلالي بك

مصطفى رضا بك

محمد زكى على بك

يعقوب عبد الوهاب بك

الدكتور محمود أحمد الحفنى أفندى سكرتيراً عاماً

المسيو كاتونى ، مدير دار الأوبرا الملكية

مادة ٦ - ينفق من الاعتماد المخصص بالمؤتمر في الوجوه الآتية :

١ - عمل مجموعة فتوغرافية لأهم المخطوطات العربية الموسيقية المحفوظة في مختلف دور الكتب العربية وليس لها نظير في مصر .

٢ - الحصول على أهم المؤلفات القديمة والحديثة الخاصة بالموسيقى العربية (أو التي تساعد على البحث فيها ، كالمؤلفات الموضوعة في الموسيقى الشرقية واللاتينية والبيزنطية والتراتيل المسيحية) .

٣ - الحصول على أهم الآلات الموسيقية الغربية التي تطورت من آلات شرقية حتى يتسنى الوقوف على مختلف مراحل هذا التطور .

٤ - عمل مجموعة من المؤلفات الموسيقية النافعة المطبوعة في مختلف البلاد الشرقية .

٥ - عمل مجموعة من أهم الأسطوانات المتداولة في البلاد العربية مما له صبغة مميزة لموسيقى هذه البلاد .

٦ - تسجيل القطع الموسيقية التي تختارها اللجنة الخاصة بذلك بوساطة شركة الجراموفون .

٧ - المطبوعات التي تتطلبها أعمال المؤتمر .

ويجوز للجنة تنظيم المؤتمر أن تقرر مكافآت للأعضاء لانتقالهم وإقامتهم إذا كانوا قادمين من خارج القطر .

مادة ٧ - أعضاء المؤتمر المذكورون بالكشف الملحق بهذه اللائحة (انظر الفصل الخامس من الباب الأول) ويزعون على اللجان الفنية السبع وينضم إليهم في كل لجنة نخبة من أهل الفن لمعاونتهم .

مادة ٨ - تختار كل لجنة في أول اجتماع لها رئيسها وسكرتيرها وتحدد مواعيد انعقادها وتدوّن مباحثها في محضر يوقع عليه الرئيس والسكرتير وترفع المحاضر إلى المؤتمر مشفوعة بتقارير وافية .

مادة ٩ - اللغة العربية هي اللغة الرسمية للنقاشات ويجوز مع ذلك استعمال إحدى اللغات الآتية :

الألمانية

الانجليزية

الفرنسية

على أن للمؤتمر أن يختار إحدى هذه اللغات الأجنبية بجانب اللغة العربية .

مادة ١٠ — تفصيل مباحث كل لجنة مذكور بالملحق رقم ١ (انظر الفصل الأول من الباب الثاني) .

مادة ١١ — يكون السكرتير العام للمؤتمر عضواً في كل لجنة بمقتضى وظيفته ، وهو حلقة الاتصال بين اللجان ، وبينها وبين المؤتمر .

مادة ١٢ — يلحق بكل لجنة وبالمؤتمر كتاب ومترجمون على قدر الحاجة يقدمهم السكرتير العام للمؤتمر .

مادة ١٣ — يجتمع أعضاء المؤتمر اجتماعاً عاماً غير رسمي في الساعة الرابعة والنصف من بعد ظهر يوم الاثنين ١٤ من مارس في مقر معهد الموسيقى الشرقي حيث يقدم لهم الشاي وتبدأ اللجان أعمالها من صباح يوم الثلاثاء ١٥ من مارس سنة ١٩٣٢

مادة ١٤ — يفتح أولى الجلسات الرسمية رئيس المؤتمر بخطاب في صباح اليوم الثامن والعشرين من مارس في الساعة العاشرة ، وبعد ذلك يرأس الجلسة نائب الرئيس الفني وتستمر الجلسة لانتخاب العضو الذي يرأس كل اجتماع بعد ذلك بحيث يكون الرئيس واحداً لجلسات الموضوع الواحد . والمفهوم أن المناقشات في كل موضوع تتم في الوقت المعين له كما هو مبين في الملحق رقم ٢ (انظر الفصل الثامن من الباب الأول) وللمؤتمر في هذه الجلسة أن يحدد نظام جلساته . وتدوّن أعمال المؤتمر في الجلسات الرسمية في محاضر يوقعها رئيس الجلسة وسكرتيرها (السكرتير العام) .

ويختتم جلسات المؤتمر وزير المعارف العمومية في الساعة ٤,٣٠ من بعد ظهر اليوم الثالث من أبريل سنة ١٩٣٢

مادة ١٥ — تختار كل لجنة من الأبحاث المقدمة إليها مائتي قائمة من طبعه ، ويكون الاختيار بقرار من أعضاء المؤتمر في اللجنة .

مادة ١٦ — بعد انتهاء المؤتمر من أبحاثه تؤلف لجنة التنظيم لجنة فنية خاصة لوضع تقرير عام لأعمال المؤتمر وما اتخذ فيه من القرارات وما اتفق عليه من المبادئ ثم تباشر لجنة التنظيم طبعه ليرفع إلى حضرة صاحب الجلالة الملك .

الفصل الرابع

برنامج أعمال المؤتمر

أولاً - اجتمع للتعارف أعضاء مؤتمر الموسيقى العربية طبقاً للمادة الثالثة عشرة من لائحة المؤتمر اجتماعاً غير رسمي في منتصف الساعة الخامسة من مساء يوم الاثنين ١٤ من مارس سنة ١٩٣٢ في مقر معهد الموسيقى الشرقي حيث قدم لحضراتهم الشاي ، وقد رأس هذا الحفل حضرة صاحب المعالي محمد حلمي عيسى باشا وزير المعارف ورئيس المؤتمر .

ثانياً - بدأت لجان المؤتمر أعمالها في صبيحة يوم الثلاثاء ١٥ من مارس سنة ١٩٣٢ فاجتمع أعضاء كل لجنة من لجانه السبع وانتخبوا من بينهم رئيساً للجنة وسكرتيراً لها واتفقوا على نظام اجتماعاتهم ومواعيدها .

ثالثاً - استمرت اللجان من ١٥ من مارس سنة ١٩٣٢ لغاية ٢٧ منه توالى اجتماعاتها التمهيدية لدراسة المسائل المطلوب منها عرضها على المؤتمر في أسبوعه الرسمي .

رابعاً - ابتدأ الأسبوع الرسمي للمؤتمر من صبيحة يوم الاثنين ٢٨ من مارس سنة ١٩٣٢ حتى مساء يوم الأحد ٣ من أبريل سنة ١٩٣٢ :

(أ) وقد بدئ الأسبوع الرسمي بحفلة الافتتاح في الساعة العاشرة من صباح يوم الاثنين ٢٨ من مارس سنة ١٩٣٢ برئاسة حضرة صاحب المعالي محمد حلمي عيسى باشا وزير المعارف العمومية ورئيس المؤتمر .

(ب) ثم تابعت جماعة المؤتمر عقد جلساتها الرسمية مدى هذا الأسبوع الرسمي لدراسة تقارير اللجان وإصدار ما تراه من القرارات .

(ج) وفي مساء الأحد ٣ من أبريل سنة ١٩٣٢ كانت حفلة الاختتام الرسمية برئاسة حضرة صاحب المعالي محمد حلمي عيسى باشا وزير المعارف العمومية ورئيس المؤتمر .

الفصل الخامس

أعضاء المؤتمر والأعضاء الذين اشتركوا في أعمال اللجان

عبارة الدعوة الموجهة إلى حضرات أعضاء المؤتمر من المصريين والأجانب المقيمين بمصر

المملكة المصرية

وزارة المعارف العمومية

مؤتمر الموسيقى العربية

تحت رعاية حضرة صاحب الجلالة الملك فؤاد الأول

حضرة

عملاً بالرغبة السامية التي أبدتها حضرة صاحب الجلالة مولانا الملك قررت الحكومة المصرية عقد مؤتمر للموسيقى العربية بالقاهرة يدعى إليه كبار المشتغلين بالموسيقى ، ويبدأ من ١٤ مارس سنة ١٩٣٢ وتستغرق أعماله ثلاثة أسابيع : الأسبوعان الأولان في أعمال التحضير باللجان الفنية والأسبوع الأخير في الأعمال الرسمية للمؤتمر .

ولما تقدره لجنة تنظيم المؤتمر من الفائدة من معاونتكم يسرنا دعوة حضرتكم للاشتراك في أعماله الرسمية وفي العمل في إحدى لجانها الفنية وهي لجنة _____

ومرسل لكم مع هذا بيان بالمسائل الفنية التي ستكون موضع البحث في تلك اللجان ، ولنا كبير الأمل في أن تقبلوا الاشتراك في هذه الخدمة الفنية العامة راجين إفاذتنا في أقرب فرصة بالقبول حتى نخطروا في الوقت المناسب بالميعاد الذي يبدأ فيه عمل اللجنة التي تشتركون فيها ما

تحريراً بالقاهرة في ٧ فبراير سنة ١٩٣٢

وزير المعارف العمومية ورئيس لجنة تنظيم المؤتمر

محمد حلمي عيسى



شارة أعضاء المؤتمر



التذكرة الشخصية لأعضاء المؤتمر

صورة الدعوة الموجهة إلى حضرات أعضاء المؤتمر الأجانب

المملكة المصرية

وزارة المعارف العمومية

مؤتمر الموسيقى العربية

تحت رعاية حضرة صاحب الجلالة الملك فؤاد الأول

جناب المحترم

عملاً بالرغبة السامية التي أبدتها حضرة صاحب الجلالة مولانا الملك قررت الحكومة المصرية عقد مؤتمر للموسيقى العربية بالقاهرة يبدأ من يوم ١٤ مارس سنة ١٩٣٢ وتستغرق أعماله ثلاثة أسابيع : الأسبوعان الأولان في الأعمال التحضيرية للجان الفنية والأخير في الأعمال الرسمية للمؤتمر. ويدعى إليه كبار المشتغلين بالموسيقى .

ولما تهنئه مصر من الفوائد التي تجنيها من حضوركم في هذا المؤتمر الذي تفضلتم بقبول الاشتراك في أعماله ، أشرف بدعوة جنابكم إليه ونرجو أن يكون وصولكم للقاهرة قبل يوم ١٤ مارس المذكور .
ومرسل مع هذا مجمل بأعمال الأسبوع الرسمي للمؤتمر على أن توافقوا فيما بعد بنظامه بالتفصيل .

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام ما

تحريراً بالقاهرة في ٧ فبراير سنة ١٩٣٢

وزير المعارف العمومية ورئيس لجنة تنظيم المؤتمر

محمد حامى عيسى

صورة الدعوة الموجهة إلى حضرات الأعضاء الذين اشتركوا في أعمال اللجان

المملكة المصرية

وزارة المعارف العمومية

مؤتمر الموسيقى العربية

تحت رعاية حضرة صاحب الجلالة الملك فؤاد الأول

حضرة

عملا بالرغبة السامية التي أبدتها حضرة صاحب الجلالة مولانا الملك قررت الحكومة المصرية عقد مؤتمر للموسيقى العربية بالقاهرة يبدأ من ١٤ مارس سنة ١٩٣٢ وتستغرق أعماله ثلاثة أسابيع : الأسبوعان الأولان في الأعمال التحضيرية للجان الفنية والأسبوع الأخير في الأعمال الرسمية للمؤتمر . ويدعى إليه كبار المشتغلين بالموسيقى .

ولما نقدره من الفائدة من اشتراككم في أعمال هذه اللجان يسرنا دعوة حضرتكم للعمل في لجنة _____ ومرسل لكم مع هذا بيان بالمسائل الفنية التي ستكون موضع البحث في اللجان المذكورة ، ولنا كبير الأمل في أن تقبلوا الاشتراك في هذه الخدمة الفنية العامة راجين إفادتنا في أقرب فرصة بالقبول حتى نخطروا في الوقت المناسب بالميعاد الذي يبدأ فيه عمل اللجنة التي اخترتم للعمل فيها .

تحريرا بالقاهرة في ٧ فبراير سنة ١٩٣٢

وزير المعارف العمومية ورئيس لجنة تنظيم المؤتمر

محمد حامى عيسى

أسماء حضرات أعضاء المؤتمر وأعضاء لجانة الفتية المقيمين في مصر

١ — أعضاء مؤتمر الموسيقى العربية :

(١) لجنة تنظيم المؤتمر :

حضرة صاحب المعالي محمد حلمي عيسى باشا وزير المعارف العمومية رئيس المؤتمر

» » السعادة عبد الفتاح صبرى باشا وكيل وزارة المعارف { نائب رئيس المؤتمر

جناب البارون رودلف دي ارلنجر { نائب فني رئيس المؤتمر

أحمد نجيب الهلالى بك

مصطفى رضا بك

محمد زكى على بك

يعقوب عبدالوهاب بك

دكتور محمود أحمد الحفنى سكرتير عام المؤتمر

مسيو كانتونى

(ب) أحمد أمين الديك أفندى

أحمد شوقى بك

أميل عريان أفندى

راغب مفتاح أفندى

صفر على أفندى

على الجارم أفندى

مسيو كوستا كى

محمد كامل حجاج أفندى

محمد فتحى أفندى

محمود زكي أفندي
محمود علي فضلي أفندي
منصور عوض أفندي
نجيب نحاس أفندي

٢ — أعضاء في الجبان :

إبراهيم خليل أنيس أفندي
جميل عويس أفندي
جورج سمان أفندي
الشيخ حسن المملوك
داود حسني أفندي
الشيخ درويش الحريري
سامي الشوا أفندي
الشيخ علي الدرويش
كامل الحلبي أفندي
محمود حلمي خورشيد أفندي
محمد عبد الوهاب أفندي

أسماء حضرات أعضاء المؤتمر الحاضرين من الخارج على حسب الترتيب الهجائي لأسماء الدول

اسبانيا :

الأستاذ سالازار... .. مدير القسم الموسيقى بمسرح ليريك بمدير وناقد موسيقى

ألمانيا :

الدكتور هاينتر جامعة هامبورج .
الأستاذ هندميت مدرسة الموسيقى العليا الحكومية ببرلين .
الأستاذ الدكتور فون هورنبوستل جامعة برلين ومدير معهد المحفوظات الفونوغرافية
الدكتور لانحمان دار الكتب الحكومية ببرلين .
الأستاذ الدكتور زاكس جامعة برلين ومدير متحف الآلات الموسيقية .
الأستاذ الدكتور وولف جامعة برلين ومدير قسم الموسيقى بدار الكتب الحكومية .

المجر :

الأستاذ بارتوك أكاديمية موسيقى بودابست

النمسا :

الأستاذ الدكتور فيلنز جامعة فينا .

إيطاليا :

الكولونيل يزييتي مستشرق .
الأستاذ زامبيري معهد ميلانو .

بريطانيا العظمى :

الدكتور هنري فارمر " زميل " من جامعة جلاسجو .

تركيا :

رعوف يكتا بك معهد الموسيقى باستامبول .

مسعود جميل بك... .. شركة الراديو باستامبول .

تشيكوسلوفاكيا :

الأستاذ هابا المعهد الموسيقى براج .

سوريا :

الأب كولانجيت جامعة سان جوزيف بيروت .

فرنسا :

البارون كارا دي فو... .. مستشرق في اللغة العربية .

الأستاذ شانتفوان سكرتير عام معهد الموسيقى الوطني بباريس .

الأستاذ شوتان قسم الفنون الأهلية بالرباط .

مدام هرشركليان معهد علم الأصوات بباريس .

مدام لافرنى » » » »

الأستاذ رابو عضو المعهد العلمى ومدير معهد الموسيقى الوطني بباريس

الأستاذ سترن أمين مساعد متحف جيميه بباريس .

الأستاذ فويلرموز والسيدة زوجته ناقدان موسيقيان .

السيد قدور بن غبريط الوزير المفوض لصاحب الجلالة الشرفية

السيد محمد بن غبريط... .. رئيس وفد المغرب الأقصى .

الأستاذ ريكار رئيس قسم الفنون الأهلية بالرباط .

السيد حسن حسنى عبد الوهاب عامل (مدير) مقاطعة المهدية .

السيد محمد بن عبد الله مستشار عام ومندوب مالى تلمسان .

لبنان :

الأستاذ وديع صبرا رئيس معهد الموسيقى الأهل بلبنان .



أعضاء المؤتمر

الفصل السادس

أسماء أعضاء الفرق الموسيقية الموفدة من البلاد العربية

الفرقة الجزائرية :

- الحاج الأربي .
- ساري رضوان .
- ساري محمد .
- سي توتي عبد الحميد .
- خالد أولد سي ليسا .
- ابن ساري محمد .
- ابن منصور عبدالله .

الفرقة المراكشية :

- سي عمر فايد .
- فاكيه مطيري .
- محمد ميركو .
- محمد شويكا .
- حاج عبد السلام بن يوسف .
- اصنان تازي .
- محمد دادي .

الفرقة التونسية :

- محمد غانم .
- علي بن عرفا .
- محمد بن حسن .
- محمد المركاتي .
- خنيس للعاطي .
- خنيس تارنان .

الوفد السوري :

- شفيق شبيب .
- أحمد الابري .
- اليا دبای .
- نصوح كيلاني .
- عثمان قطرية .
- فوزي قلطجی .

الفرقة السورية التي لحقت بالوفد السوري :

- سليم حنفي .
- توفيق صباغ .
- دكتور سالم .
- إبراهيم سامي .
- حمدي بابل .

الوفد اللبناني :

- وديع صبرا .
- إدوار قدحی .
- بشاره فرزان .

الفرقة العراقية :

- محمد القبانجي .
- عزوري هارون .
- يوسف زعوروي الصغير .
- صالح شمیل .
- يوسف بتو .
- إبراهيم صالح .
- يهودا موشي شمان .

الفصل السابع

اسماء أعضاء اللجان بعد تكوينها ورئيس كل لجنة وسكرتيرها

اللجان الفنية

أسماء حضرات الأعضاء

- تذيه — (١) أسماء حضرات الأعضاء مرتبة في اللجان على حسب الحروف الهجائية .
(ب) انتخبت كل لجنة من بين حضرات أعضائها رئيسا وسكرتيرا لها يجلسها الأولى المنقذة في صباح يوم الثلاثاء
١٥ من مارس سنة ١٩٣٢ :

(١) لجنة المسائل العامة :

- البارون كارا دى فو رئيس اللجنة .
محمد فتحى أفندى سكرتير اللجنة .
الدكتور ه . فارمر .
الأستاذ الدكتور أ . فون هورنبوستل .
الدكتور ر . لانمان .
الأستاذ الدكتور ك . زاكس .
صفر على أفندى .
محمد زكى على بك .
عمود حامى خورشيد أفندى .
مصطفى رضا بك .

(٢) لجنة المقامات والایقاع والتألیف :

- ر . یکتا بك رئیس اللجنة .
صفر علی أفندی سكرتیر اللجنة .
م . جمیل بك .
البارون ر . دی ارلنجر .
الأستاذ هابا .
مدام لافرنی .
الأستاذ سالازار .
أحمد شوقی بك .
جمیل عویس أفندی .
الشیخ حسن المملوك .
داود حسنی أفندی .
الشیخ درویش الحریری .
سامی الشوا أفندی .
الأستاذ علی الجارم .
الشیخ علی الدرویش .
كامل الخلی أفندی .
مصطفی رضا بك .
منصور عوض أفندی .

(٣) لجنة السلم الموسيقى :

- الأب كولانجيت رئيس اللجنة .
أميل عريان أفندى سكرتير اللجنة .
البارون كارا دى فو .
م . جميل بك .
الدكتور ه . فارمر .
الأستاذ الدكتور أ . فون هورنبوستل .
الأستاذ الدكتور ي . وولف .
إبراهيم خليل أنيس أفندى .
أحمد أمين الديك أفندى .
محمد فتحى أفندى .
محمود على فضلى أفندى .
مصطفى رضا بك .
منصور عوض أفندى .
نجيب نحاس أفندى .
وديع صبرا أفندى

(٤) لجنة الآلات :

- الأستاذ الدكتور ك . زاكس رئيس اللجنة .
نجيب نحاس أفندى سكرتير اللجنة .
م . جميل بك .
الدكتور ه . فارمر .
الأستاذ هابا .
الدكتور هاينتر .
الأستاذ هنديت .

الأستاذ الدكتور أ . فون هورنبوستل .

احمد أمين الديك أفندى .

المسيوف . كاتوني .

محمد عبد الوهاب أفندى .

محمد فتحى أفندى .

وديع صبرا أفندى .

(٥) لجنة التسجيل :

الدكتور ر . لانمان رئيس اللجنة .

راغب مفتاح أفندى سكرتير اللجنة .

السيد حسن حسنى عبد الوهاب .

الأستاذ ب . بارتوك .

الأستاذ أ . شوتان .

م . جميل بك .

الدكتور هاينتر .

الأستاذ الدكتور فون هورنبوستل .

مدام هرشر كليان .

مدام لافرنى .

مسيوب . ريكار .

الأستاذ سترن .

مصطفى رضا بك .

منصور عوض أفندى .

(٦) لجنة التعليم الموسيقى :

- الدكتور محمود أحمد الحفنى رئيس اللجنة .
مسيو كوستا كى سكرتير اللجنة .
الأستاذ ه . شانتفوان .
الأستاذ هندميت .
الأستاذ ه . رابو .
الأستاذ الدكتور ك . زاكس .
الأستاذ الدكتور أ . فيلنز .
الأستاذ الدكتور وولف .
ر . يكا بك .
أحمد أمين الديك أفندى .
مسيو كانتونى .
صفر على أفندى .
محمود زكى أفندى .
مصطفى رضا بك .

(٧) لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات :

- الدكتور ه . فارمر رئيس اللجنة .
محمد كامل حجاج أفندى سكرتير اللجنة .
السيد حسن حسنى عبد الوهاب .
البارون كارا دى فو .
البارون دى ارلنجر .
الدكتور ر . لانمان .
الكولونيل ج . ييتى .
الأستاذ الدكتور أ . فيلنز .
الأستاذ الدكتور وولف .
الأستاذ زامبيرى .

الفصل الثامن

قرارات لجنة الرؤساء بشأن برنامج الأسبوع الرسمي ونظام أعماله

١ — بيان أعمال الأسبوع الرسمي

- اليوم الأول — ٢٨ من مارس سنة ١٩٣٢ — (١) حفلة الافتتاح الرسمية (الساعة العاشرة صباحاً).
(ب) أعمال لجنة التسجيل (الساعة الرابعة مساءً).
» الثاني — ٢٩ من مارس سنة ١٩٣٢ — أعمال لجنة المقامات والايقاع والتأليف.
» الثالث — ٣٠ من مارس سنة ١٩٣٢ — « السلم الموسيقى .
» الرابع — ٣١ من مارس سنة ١٩٣٢ — « التعليم الموسيقى .
» الخامس — أول أبريل سنة ١٩٣٢ — « تاريخ الموسيقى والمخطوطات .
» السادس — ٢ من أبريل سنة ١٩٣٢ — « الآلات .
» السابع — ٣ من أبريل سنة ١٩٣٢ — « المسائل العامة .
» — ٣ من أبريل سنة ١٩٣٢ — حفلة ختام أعمال المؤتمر (متصف الساعة الخامسة مساءً).

٢ — مواعيد انعقاد الجلسات

تعقد جلسات المؤتمر في الصباح من الساعة العاشرة إلى الساعة الثانية عشرة وتعقد الجلسات بعد الظهر، إذا دعت الحال ، من الساعة الرابعة إلى السادسة مساءً .

تنبيه — المرجو من حضرات أعضاء المؤتمر الحضور في المواعيد السابقة الذكر حتى لا يتأخر السير في الأعمال .

٣ — نظام الجلسات

- (١) يرأس كل رئيس لجنة جلسة المؤتمر التي تعرض فيها أعمال لجنته .
- (٢) لا يشترك رئيس الجلسة في المناقشات وهو الذي يتولى تسييرها والمحافظة على نظام الجلسة .
- (٣) تعيين المتكلمين في كل مسألة وتحديد عددهم والوقت الذي يعطى لكل منهم يكون من اختصاص لجنة الرؤساء .

(٤) قرارات اللجان — ولو كانت صادرة بإجماع آراء أعضائها — لا تمنع من المناقشة في جلسة المؤتمر في المسائل التي درستها اللجان المذكورة .

(٥) إذا كان القرار في أية مسألة صادرا بإجماع آراء أعضاء اللجنة فلا يصح ان يعتبر هذا القرار معدولا عنه وغير معمول به إلا بموافقة ثلاثة أرباع أعضاء المؤتمر الحاضرين في الجلسة ، ويكون لأعضاء اللجنة الذين أصدروا القرار حق التصويت في الجلسة كغيرهم من أعضاء المؤتمر .

(٦) تبدأ أعمال كل جلسة بتلاوة تقرير اللجنة المقدم عن أعمالها للمؤتمر .

(٧) على الأعضاء الذين يرغبون في التكلم في أية مسألة أن يقيّدوا أسماءهم بسكرتارية المؤتمر في اليوم السابق على اليوم الذي تنعقد فيه الجلسة المخصصة بحث تلك المسألة ، ولا تعطى الكلمة لغير الأعضاء المقيدة أسماءهم إلا في أحوال استثنائية وبقرار من لجنة الرؤساء ما

السكرتير العام للمؤتمر

دكتور محمود أحمد الحفنى



معهد الموسيقى الشرقى الذى عقد فيه المؤتمر

الفصل التاسع

حفلة افتتاح المؤتمر

بطاقة الدعوة

الدولة المصرية

مؤتمر الموسيقى العربية
المشمول بالرعاية العالية الملكية

يشرف وزير المعارف العمومية ورئيس لجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربية
بدعوة

لحضور حفلة افتتاحه الرسمي بدار معهد الموسيقى الشرقى بشارع الملكة نازلى رقم ٢٢
الساعة العاشرة من صباح يوم الاثنين ٢٨ من مارس سنة ١٩٣٢

رياسة مجلس الوزراء

حضرة صاحب المعالي وزير المعارف العمومية

أتشرف بتبليغ معاليكم أنه قد صدر النطق السامى بانابة حضرة صاحب الدولة رئيس مجلس الوزراء
عن حضرة صاحب الجلالة الملك فى حفلة افتتاح مؤتمر الموسيقى العربية يوم الاثنين ٢٨ مارس الحالى .

وتفضلوا معاليكم بقبول عظيم الاحترام م

القاهرة فى ٢٧ مارس سنة ١٩٣٢

السكرتير العام لمجلس الوزراء

فؤاد حسيب

محضر جلسة الافتتاح الرسمية

يوم الاثنين ٢٨ من مارس سنة ١٩٣٢

في الساعة العاشرة صباحا شرف دار معهد الموسيقى الشرقي حضرة صاحب الدولة إسماعيل صدقي باشا رئيس مجلس الوزراء ونائب جلالة الملك يحف به الوزراء وكبار رجال الدولة . وبعد أن عزفت فرقة الموسيقى بالمعهد السلام الملكي نهض حضرة صاحب المعالي وزير المعارف ورئيس المؤتمر وألقى خطبة الافتتاح التي قوبلت فقراتها بالتصفيق . وتلا حضرة صاحب العزة الأستاذ محمد زكي على بك عضو لجنة تنظيم المؤتمر ترجمة هذا الخطاب إلى اللغة الفرنسية . ثم أعقبه حضرة البارون كارا دي فو بالنيابة عن حضرات أعضاء المؤتمر الأجانب وألقى كلمته باللغة الفرنسية وقد قوبلت بتصفيق الاستحسان من الحاضرين . وتلاه حضرة السيد حسن حسني عبد الوهاب رئيس الوفد الرسمي التونسي وحاكم المهدية فألقى بالنيابة عن أعضاء المؤتمر من أبناء البلاد العربية خطابا نفيسا باللغة العربية قوطع بالتصفيق .

ثم نهض حضرة صاحب المعالي وزير المعارف العمومية ورئيس المؤتمر وقال : ” الآن أرجو من حضرة صاحب الدولة نائب جلالة مولانا الملك ورئيس الحكومة أن يتفضل بإعلان افتتاح المؤتمر ” فوقف دولته وقال : ” باسم جلالة الملك أفتتح مؤتمر الموسيقى العربية ” وهتف وقتئذ حضرة صاحب العزة مصطفى رضا بك رئيس المعهد بحياة جلالة الملك ثلاثا باللغتين العربية والفرنسية وردد الحاضرون هتافه بحماسة شديدة . ثم عزفت فرقة الموسيقى النشيد الملكي .

وهنا أعلن حضرة صاحب المعالي وزير المعارف العمومية أنه يترك رئاسة الجلسة للأستاذ هنري رابو عضو المعهد العلمي ومدير الكونسرفتوار الوطني بباريس . فأرأس جنابه الجلسة بعد أن وجه عبارات امتنانه لمعالي الوزير وغادر رجال الدولة القاعة في الساعة الحادية عشرة صباحا .

ولما التأم عقد الجلسة أعلن الأستاذ رابو أن المؤتمر سيعقد أولى جلساته الرسمية اليوم الساعة الرابعة بعد الظهر للنظر في التقرير النهائي المرفوع من لجنة التسجيل التي يرأسها الدكتور لانحمان .

ثم وجه جنابه نظر الأعضاء إلى أن الدعوة ستصلهم لحضور حفلة رسمية ساهرة في دار الأوبرا الملكية

مساء اليوم الثالث من أبريل سنة ١٩٣٢

واقترح الميسور ابو على المؤتمر قبل ارفضاخ الجلسة إرسال برقية باللغة الفرنسية إلى حضرة صاحب المعالي كبير الأمناء ليتفضل برفعها إلى السدة الملكية ترجمتها كما يأتي :

” في هذا اليوم الذي يفتح فيه مؤتمر الموسيقى العربية يتشرف أعضاء المؤتمر المجتمعون بأن يقدموا إلى حضرة صاحب الجلالة الملك المعظم أصدق عبارات الاجلال وأبلغ صور الاعتراف بالجميل لقاء الدعوة التي شرفهم بها ، وهم على يقين من نجاح هذا المؤتمر الذي يرجع الفضل في عقده إلى تفكيره السامي“ .

فوافق الحاضرون على ذلك بالإجماع ورفعت الجلسة في منتصف الساعة الثانية عشرة ما

السكرتير العام للمؤتمر
دكتور محمود احمد الحفنى

خطبة حضرة صاحب المعالي وزير المعارف العمومية ورئيس المؤتمر في حفلة افتتاح المؤتمر

حضرة صاحب الدولة ، حضرات السادة

أرحب بحضراتكم أجمل ترحيب وأشكركم ضيوفا ومواطنين على تلييتكم دعوتنا لعقد هذا المؤتمر الذي نرجوه النجاح في مهمته والتوفيق في غايته .

وأكرر الشكر لحضرات رؤساء وأعضاء جميع الوفود ، وللعلماء الذين تفضلوا فقبلوا معاونا في هذا العمل الجليل الذي قصدت الحكومة به خدمة الموسيقى العربية لسان العاطفة عند الأمم الناطقة بالضاد ، تلك الموسيقى التي بلغت أثناء عصور التمدن الاسلامي درجة عالية من الرقي ، ووصلت إلى مدى بعيد من الذيوع والانتشار تدلّ عليه تلك المخلفات الباقية التي حفلت بها كتب الآداب والفنون العربية ، مما يبرهن على تالد مجدها ووافر ثروتها حتى كانت فنا قائما بذاته له طابعه الخاص وشخصيته المستقلة ، كما وضعت لها أسس خاصة تتميز بها تميز سائر الفنون العربية عن غيرها .

ولقد كان من حظ هذا الفن في مصر ، وقد مرت عليه أدوار ضعف متعاقبة ، أن شملته عناية جلالة ملكنا المعظم ” فؤاد الأول ” فنهضت مصر برعايته السامية إلى القيام بواجبها في دراسته وأداء نصيبها في خدمته . وكان من ثمار هذه النهضة أن أسس هذا المعهد الذي نجتمع اليوم في داره الجميلة ، وأن شوهدت جهود موفقة في تنظيم هذا الفن ودراسته وتعليمه ، حتى بدأت تدبّ فيه الحياة وتنبعث فيه روح النشاط الذي أصبح باديا في جميع النواحي . وشجعت وزارة المعارف تعليم الموسيقى على الأخص في فرق المبتدئين من بنين وبنات ، ولذلك أصبح من الضروري تشجيع هذه النهضة وحياتها وهي في دور تطورها بسياج من العناية يجعلها تسير في طريق الرقي المأمون .

ورأى جلالة ملكنا الساهر على نهضة أمته في جميع مرافقها ، الأمين على تاريخ بلاده ، الحفيظ على آدابها وفنونها ، أن تعنى حكومته بدراسة الموسيقى العربية دراسة يكون من نتائجها إحياء ماضيها ، وصيانة حاضرها والنهوض بها في مستقبلها في دائرة الاحتفاظ بطابعها ومميزاتها أملا في أن تبلغ ما بلغته الموسيقى الغربية من الرقي والاتقان . وعندما تفضل جلالتنا بافتتاح معهد الموسيقى الشرقي في ٢٦ من ديسمبر سنة ١٩٢٩ أبدى رغبته السامية في عقد مؤتمر يضم كبار الأماثلة المشتغلين بالموسيقى العربية لبحث جميع المسائل التي تتعلق

برقيها وتعليمها ووضعها على قواعد علمية ثابتة . ومنذ ذلك الوقت بدئ تحت رعاية جلالته وبارشاداته السامية في إعداد الأعمال التحضيرية لعقد هذا المؤتمر .

ولما هيء السبيل تفضل جلالته فأصدر في ٢٠ من يناير سنة ١٩٣٢ أمرا ملكيا بتعيين لجنة لتنظيمه . وتقرر عقده لمدة ثلاثة أسابيع ابتداء من ١٤ من مارس الجاري على أن تستغل اللجان الفنية بالدراسة والبحث في غضون الأسبوعين الأولين ثم يفتح رسميا لمدة أسبوع ابتداء من يومنا هذا .

وقد سرنا أن لبي دعوتنا علماء مشهود لهم بالتخصص والدراية بفن الموسيقى العربية من مختلف البلاد الأوربية ، وأقبلوا على معاونتنا في العمل لرفعة شأن هذا الفن بما اختصوا به من مواهب وامتازوا به من خبرة . ولنا عظيم الأمل بأن تعاونهم مع الفنيين الشرقيين سيسفر عن أحسن النتائج ، كما سرنا أن البلاد العربية أقبلت أيماء إقبال على معاونتنا وتكاثفت معنا في سبيل هذه الغاية مما يدل على روح شريفة يستحقون جزيل الشكر من أجلها ، فانها لم تقصر هذه المعاونة على الاكتفاء بارسال مندوبيها بل صحبتهم بفرق للعزف والغناء لمساعدة المؤتمر في دراسته الفنية . وقد ظهرت قيمة هذا التعاون فيما قدمته اللجان من الأبحاث والمقترحات التي وصلت إليها أثناء دراستها المتواصلة خلال الأسبوعين الماضيين ، وستعرض على المؤتمر لفحصها ومناقشتها واتخاذ ما يراه في شأنها من القرارات .

وحددت مهمة هذا المؤتمر بأنها تنظيم الموسيقى العربية على أساس متين من العلم والفن تتفق عليه جميع البلاد العربية ، وبحث وسائل تطور الموسيقى العربية ، وإقرار السلم الموسيقي ، وتقرير الرموز التي تكتب بها الأنغام ، وتنظيم التأليف الناطق والصامت (الغنائي والآلي) ، ودراسة الآلات الموسيقية الصالحة ، وتنظيم التعليم الموسيقي ، وتسجيل الأغاني والأنغام القومية في كل هذه الأقطار ، ثم بحث المؤلفات الموسيقية من مطبوع ومخطوط .

وهذه الأغراض المتعددة كان لا بد من السعي لتحقيقها والتعجيل في حفظ وصيانة الأغاني والأنغام على اختلاف أنواعها حتى لا يستمر الحال على تناقلها بالتلق ، فانه تراث ثمين يجب أن يدون ويسجل ، وبذلك لا تبقى سرا مغلقة أمام الأجيال القادمة كما وجدنا ماضيها أيام ازدهارها سرا غامضا علينا .

وإني لا أخفي أن مهمة هذا المؤتمر دقيقة ، لأن الباحثين فيه لا يجدون أمامهم كل الوسائل التي يسترشدون بها في أبحاثهم ، بل إنهم مضطرون أن يتكروا ويستنبطوا ما تستطيع أن تصل إليه قرائحهم وأذهانهم المستنيرة من الأسس والقواعد التي يصح أن يبنى عليها مستقبل هذا الفن .

وإن هذا المركز الخاص لا يجعل الحكومة تطمع من وراء عقد هذا المؤتمر أن تصل إلى نتائج حاسمة في المسائل المعروضة علي بساط بحثه ، لأنها تعلم حق العلم أن دراسة هذه المسائل دقيقة مستفيضة تستدعي وقتا طويلا ، كما أنها تعلم أن الوصول إلى نتائج قاطعة أمر متروك تحقيقه للاختبار والزمن ، وحسبها أن يكون من نتائج عقد هذا المؤتمر - وهو الأول من نوعه - تنبيه أذهان المشتغلين بالموسيقى العربية في سائر بلادها إلى المسائل الهامة التي يجب أن يعنوا بدراستها من الآن وفي المستقبل ، وأن يسترشدوا بما يصل إليه المؤتمر من قرارات أساسية وقواعد هامة . وهي مملوءة أملا في أن تعاون حضرات الأعضاء المشتغلين في هذا المؤتمر سيصل بهم إلى خير النتائج التي تفخر مصر باذاعتها في العالمين الشرقي والغربي .

وكما أتاح لنا هذا المؤتمر فرصة التعارف بحضرات العلماء المستشرقين الذين اجتمعوا فيه أتاح لحضراتهم التعارف بعضهم إلى بعض . فبعد أن كانت معرفتهم الماضية معرفة علمية محضة عن طريق مؤلفاتهم وأبحاثهم آلت إلى تعارف شخصي نرجو أن يترتب عليه تبادل الرأي في كثير من المسائل المختلف عليها للاتفاق على وجهة النظر فيها لفائدة العلم والفن

وإننا نرجو أن يكون وقوفهم على مدى ما تبذله مصر في خدمة الموسيقى العربية باعثا لهم على أن يختصوها بنصيب كبير من نشر بحوثهم وآرائهم ، وأن تتوطد الروابط العلمية بينهم وبين رجالنا الموسيقيين فيتبادلوا ما يحتاج إليه كل من معلومات وبيانات فنية .

وإظهارا لموالاته الرعاية والعطف تفضل جلالتهم حفظه الله فأنا ب عنه حضرة صاحب الدولة إسماعيل صدقي باشا رئيس الحكومة في افتتاح المؤتمر رسمياً .

وفي الختام أرجو لكم النجاح في مهمتكم ، والتوفيق في أعمالكم ، وأدعو الله أن يبقى لمصر جلالة ملكها حاميا ومشجعا للفنون والآداب .

ترجمة خطبة جناب البارون كارا دي فو في حفلة افتتاح المؤتمر

حضرة صاحب المعالي الوزير

بالنيابة عن زملائي العلماء الأوروبيين أقدم الشكر لمعاليتكم ولتنظيمي مؤتمر الموسيقى العربية للاستقبال الحسن الذي قوبلنا به في أرض مصر العظيمة وعاصمتها الزاهرة القديمة . ولقد قضينا خمسة عشر يوما في عمل متصل منتج تخللها زيارات لآثار ومتاحف لم يسبق لكثير منا أن رآها ، وكانت مدعاة لملاحظات عظيمة القيمة ومعلومات نافعة .

وإنا اسعداء إذ أتحت لنا الفرصة للتعاون على حفظ الموسيقى العربية وريقها ، وهي ذلك الفن السامي الجميل الذي عطر شذاه الأرجاء منذ القدم ، والذي تجلّى فيه كثيرا السر العميق والشعور الدقيق لنفوس الشرقيين . ومما زادنا اعتباطا أننا كنا نعمل في بناء نغم أخذ زخرفه وأزين بجدد ذلك فينا ذكرى تلك القصور الشاحنة التي تخيل تشييدها أولئك القصصيون الأقدمون في بلادكم .

ولقد أكرم وفادتنا جلالة الملك المعظم . ذلك الملك الذي يدرك حق الإدراك مظاهر الفنون والقرايح ، ولا سيما ما تجلّى فيه مواهب الأمة المصرية . ولا ننسى أياديه البيضاء على كثير من العلماء الأوروبيين حتى تسنى لهم القيام بأعمال جليّة الشأن . وقد نحنا في ذلك نحو عطاء ملوك مصر والعرب في سالف الأزمان ، فرأى أن مجده لا يكمل إلا إذا جمع بين حسن السياسة والتدبير وسلامة الذوق وحماية الفنون ورعايتها ، ولا سيما ذلك الفن الذي حظى بعنايته الكبرى لما له من التأثير في النفوس ، ولأنه تجلّى فيه أخلاق الشعب المصري وشعوره وخصائصه ألا وهو فن الموسيقى .

ونعتقد أنا أجبنا عن جميع الأسئلة التي وضعها منظمو المؤتمر بطريقة وافية جلية ، وأوضحنا كثيرا من المسائل وجمعنا مستندات وبيانات عدّة ، كما وضعنا أسسا ومسائل ثابتة يرجع إليها في المستقبل .

أما فيما يختص بتاريخ الموسيقى فقد وضعنا فهرسا لكتب عدّة سبق أن ترجم كثير منها ، وعند ما تطبع في المستقبل يقف منها الموسيقيون الذين يتكلمون العربية على معلومات مفصّلة وافية في فنّ الموسيقى العربية .

ولقد جدّت لجنة التسجيل فجملت مجموعة جيدة من الأقراص التي دوّنت فيها ملخص ما وصلت إليه الموسيقى في مختلف أنحاء البلاد العربية على لسان أشهر الموسيقيين .

وقامت لجنة السلم بتجارب دقيقة جدا ، غير أنه مما يؤسف له أن نتائجها لم تكن كافية لأنها يجب أن تبحث من الوجهة العلمية العامة . ولا شك في أن تدخل علماء أوربا في معلومات الفن القديم وتحليل المعلومات الحاضرة تحليلا دقيقا وافيا لا يكون مجديا ولن يزال عديم الفائدة .

وأما فيما يختص برقي الموسيقى الشرقية في المستقبل وانتشارها وإمكان إغنائها وتوزيعها وتقويتها سواء أكان يعلم الهارموني أم بإدخال آلات حديثة أم بأية طريقة أخرى بدون تغيير طابعها الأصلي ، فالتناظر لا نظن أن الفن الأوربي يستطيع أن يعمل شيئا كثيرا أو يرشد إلى أمر ذي بال في هذه الناحية .

وهذا يرجع لعمل الشرقيين وحدهم ، وعليهم أن يبتكروا الأشكال الحديثة التي تلائم فنهم ، وأن يتعلموا التجديد مع دوام ارتباطهم بالماضي . ولا يكفي التبحر في الفن وقوة التحليل للوصول إلى هذه الغاية إذ لا مسلك لها إلا من طريق حدة الفكر وعظمة الخيال وقوة النبوغ .

ونعلم تمام العلم أن كثيرا من الموسيقيين الشرقيين سعوا جهدهم في ترقية الموسيقى الشرقية دون إدخال أي تغيير جوهري فيها ، وأذكر أنني سمعت في صباي بالاستانة قطعة موسيقية لرؤف يكتابك ، ولا أنسى ما أبداه فيها من الدقة والابداع . على أننا نترقب بعين ساهرة كل ما يتم في هذا الصدد . وعند ما نعود إلى أوربا المتلبدة سماؤها بالغيوم ، نتلقف بمزيد الاغتراب أخبار الشرق ونسرّ تمام السرور بكل مسعى يقوم به مؤلفو الموسيقى العربية . وأن ثلاثة الأسابيع التي قضيناها بالقاهرة لتذكرنا بشمسها المشرقة ، وسماؤها الصافية ، وما لاقيناه من المعونة والحفاوة ، وتبادلناه من صدق المودة مدة انعقاد مؤتمر الموسيقى العربية .

خطبة حضرة السيد حسن حسنى عبد الوهاب فى حفلة افتتاح المؤتمر

يامعالى الوزير

شرفنى رفقاءى أبناء الشرق فى هذا المؤتمر الأغر ، من الفرات إلى المحيط الأطلنطى ، للاعراب عما تكنه قلوبهم فى سويداواتها ، وتنطق به ألسنتهم عاليا من الشاء العظيم على مصر منبع الكرم ومنبت المكارم ، وقد أبصر كل منا فى المدة التى قضاه فى بلاد مصر من شواهد اللطف وعواطف الكياسة والظرف ماصدق فيه الخبر الخبر ، وفى ذلك بلاغ .

أجل . ليس هذا المؤتمر أول مائة لمصر فى إظهار مزايا العرب فى مضمار المدنية ، وإبراز فضائل الشرق الفنية ، وقدما عرفت مصر بأنها مصدر التهذيب والثقيف ومورد التدوين والتأليف . وماذا عسانا أن نقول عن وادى النيل وهو كما كان دائما عذبا سائغا موردا للصادين من المشاركة والمغاربة ، يجمع بين لباب كل تليد وطريف ، فقديمه نافع ، وحديثه يافع . فكأت عصر بغداد العباسى قد جدد ، وعهد قرطبة الأموى قد أحيى . وعن قريب يردد الجوفحات هذا المعهد الشبية فى الربوع الشرقية ، وتنشر مثانيه تموجات الهواء فى الأصقاع الغربية .

فبارك الله لأمة العرب فى أرض الكنانة ، إذ وصلت الماضى الزاهر بالحاضر الباهر ، بل زادت فى رنات تلكم المفانر ، وذلك بربط أوتار الموصلى وزرياب بالاسلكى . وحيّاك الحيا يا مصر الفياضة بنهضتها العربية . وجدير بالعرب أن يحدّقوا إليك من أقطارهم وإن بعدت ليشاهدوا ماتقومين به من الجهود القيمة فى سبيل الاحياء والتجديد ، وتمجيد آثار الأجداد ونشر ما طواه الزمان من مفاخر الأسلاف الأجداد ، وعود الشباب للناطقين بالضاد .

فاسمحوا يا صاحب المعالى لأبناء الشرق ومنذوبيه وبعوته بتقديم شكرهم الجزيل ، ورفع امتنانهم القلبي إليكم إعرابا عن تقديرهم لما ترمى إليه مصر من إعلاء مستوى الآداب الشرقية وترقية الفنون العربية . وما مؤتمر الموسيقى إلا شاهد ناطق عن الاهتمام الخاص والعناية المباركة بشأن هذه الترقية فى ظل صاحب الجلالة الملك العزيز "فؤاد الأول" عاقل مصر الكبير ، نصير العلم والفن ، الذى وضع مشروع نهضتها تحت رعايته الملكية .

وإن فات رفقاءى — أبناء العروبة — تسجيل ألحان ثنائهم لمصر فهام أولاء يثبتون امتنانهم بين أيديكم البيضاء على صفحات التاريخ الكبير تاريخ الشرف والفخر فخر مصر العريزة وشرفها الخالد . فليحى الملك فؤاد الأول ، ولتعش فى ظلّه الوارف مصر الخالدة .

صورة الرسالة البرقية التي قرر المؤتمر إرسالها إلى حضرة صاحب المعالي
كبير الأماناء لرفعها إلى السدة الملكية وردّ معاليه عليها

في هذا اليوم الذي يفتح فيه مؤتمر الموسيقى العربية ، يتشرف أعضاء المؤتمر المجتمعون بأن يقدموا
إلى حضرة صاحب الجلالة الملك المعظم أصدق عبارات الاجلال ، وأبلغ آيات الاعتراف بالجميل لقضاء
الدعوة التي شرفهم بها ، وهم على يقين من نجاح هذا المؤتمر الذي يرجع الفضل في عقده إلى تفكيره السامي .

بتاريخ ٢٨ من مارس سنة ١٩٣٢

*
* *

سراى عابدين

في ٢٩ مارس سنة ١٩٣٢

حضرة صاحب المعالي رئيس مؤتمر الموسيقى العربية

بمعهد الموسيقى الشرقي

بشارع الملكة نازلي نمرة ٢٢ بالقاهرة

متأثرا من الشعور الرقيق الذي أبداه حضرات أعضاء مؤتمر الموسيقى العربية ، أصدر إلى حضرة
صاحب الجلالة مولانا الملك المعظم الأمر بأن أرجو معاليكم أن تبلغوا للمؤتمر خالص شكر جلالته مع أصدق
تمنيات جلالته لنجاحه .

كبير الأماناء

الفصل العاشر

حفلة اختتام المؤتمر

بطاقة الدعوة

الدولة المصرية
مؤتمر الموسيقى العربية
المشمول بالرعاية العالية الملكية

يتشرف وزير المعارف العمومية ورئيس لجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربية

بدعوة

لحضور حفلة الاختتام الرسمية للمؤتمر دار معهد الموسيقى الشرقي بشارع الملكة نازلي نمرة ٢٢
في منتصف الساعة الخامسة بعد ظهر يوم الأحد ٣ من أبريل سنة ١٩٣٢

رياسة مجلس الوزراء

حضرة صاحب المعالي وزير المعارف العمومية

أتشرف بتبليغ معاليكم أنه قد صدر النطق السامي بإقامة حضرة صاحب الدولة رئيس مجلس الوزراء
عن حضرة صاحب الجلالة الملك في الجلسة الختامية لمؤتمر الموسيقى العربية يوم الأحد ٣ أبريل الحالي
الساعة ٤,٣٠ بعد الظهر .

وتفضلوا معاليكم بقبول عظيم الاحترام

السكرتير العام لمجلس الوزراء
فؤاد حسيب

تحريرا في ٢ أبريل سنة ١٩٣٢

محضر جلسة الاختتام الرسمية

يوم الأحد ٣ من أبريل سنة ١٩٣٢

في منتصف الساعة الخامسة من مساء يوم الأحد ٣ من أبريل سنة ١٩٣٢ شرف دار معهد الموسيقى لشرق حضرة صاحب الدولة إسماعيل صدقي باشا رئيس مجلس الوزراء ونائب جلالة الملك بحف به الوزراء وكبار رجال الدولة .

وبعد أن عزفت فرقة معهد الموسيقى الشرق السلام الملكي، نهض حضرة صاحب المعالي وزير المعارف ورئيس المؤتمر وألقى خطبة الاختتام التي قوبلت فقراتها بالتصفيق . وتلا حضرة صاحب العزة الأستاذ محمد زكي على بك عضو لجنة تنظيم المؤتمر ترجمة هذا الخطاب إلى اللغة الفرنسية . ثم أعقبه حضرة البارون كارا دي فو بالنيابة عن حضرات أعضاء المؤتمر الأجانب وألقى كلمته باللغة الفرنسية وقد قوبلت بتصفيق الاستحسان من الحاضرين . وتلاه حضرة السيد حسن حسني عبد الوهاب رئيس الوفد الرسمي التونسي وحاكم المهدية فألقى بالنيابة عن أعضاء المؤتمر أبناء البلاد العربية خطابا نفيسا باللغة العربية قو طع بالتصفيق . ثم ألقى جناب الدكتور فارمر كلمة نفيسة باللغة الانجليزية قوبلت بالاعجاب والاستحسان ، وأعقبه الأستاذ زامبيري فألقى خطبة بليغة باللغة اللاتينية .

ثم نهض حضرة صاحب المعالي وزير المعارف العمومية ورئيس المؤتمر وقال : ” الآن أرجو من حضرة صاحب الدولة نائب جلالة مولانا الملك ورئيس الحكومة أن يتفضل باعلان اختتام المؤتمر“ فوقف دولته وقال ” باسم جلالة الملك أختتم مؤتمر الموسيقى العربية“ وهتف وقتئذ حضرة صاحب العزة مصطفى رضا بك رئيس المعهد بحياة جلالة الملك ثلاثا باللغتين العربية والفرنسية وردد الحاضرون هتافه بحماسة شديدة . ثم عزفت فرقة المعهد النشيد الملكي ما

سكرتير عام المؤتمر
دكتور محمود أحمد الحفني

خطبة حضرة صاحب المعالي وزير المعارف ورئيس المؤتمر في حفلة اختتام المؤتمر

صاحب الدولة ، حضرات السادة

اليوم وقد أتمّ المؤتمر جلساته ، فقد وجب توجيه عظيم الشكر لجميع حضرات أعضائه على ما بذلوا من
همة ، وأبدوا من خبرة ، وأسدوا من خدمة جليلة لفنّ الموسيقى العربية .

ولست أغفل ما ضحوا به من ثمين وقتهم ، وما أظهروا من تعاون يمدون عليه رغبة في الوصول إلى
نتيجة ترفع شأن الفنّ وتهض به ، وتضع له من القواعد ما يصح أن يتخذ هدى ومنارا للشغفلين به ، وأساسا
يشاد عليه رقيه وتقدمه في المستقبل إلى أن يصل بفضل المخلصين له والناغبين فيه إلى ذروة الكمال .

وإنّ اجتماع هذا المؤتمر وما ضمّ من العلماء من مختلف البلدان الغربية والشرقية المطلعين على أسرار فنّ
الموسيقى العربية المحبين له واجتماعهم في صعيد واحد بالقاهرة عاصمة مصر ، لما يقدم لنا برهانا جديدا على أنّ
التعاون الفكري بين جميع الأمم وفي جميع نواحي النشاط العقلي من علم وفنّ وصناعة يؤدي إلى أحسن الثمرات .
والحكومة المصرية تلحظ بعين السرور أنّ علماء الغرب في معاوتهم للشرق إنما يعاونونه لينهض في
حدود مدنيته ، ويرقى إلى أسنى الدرجات في دائرة تقاليد بغير أن يعثر مميزاته الخاصة تغييرا أو يلحقها فساد .
ويسرنا أنّ ذلك رأى أعضاء هذا المؤتمر ، فقد أرادوا بفنّ الموسيقى العربية أن ينهض وينشط في دائرة
الاحتفاظ بطابعه ومميزاته الخاصة . ولقد أسفر بحثهم عن مقترحات عدّة ووصايا تنفع علم الموسيقى وتزيد
في ثروة الفنّ ، ووصلوا إلى نتائج ذات فائدة عظيمة تغتبط بسرد طرف منها .

فقد قامت لجنة التسجيل بتسجيل عدد كبير من الأغاني العربية التي لم تسبق إذاعتها من
قبل . ووضعت الأسس والقواعد التي تجرى عليها عملية التسجيل في المستقبل ، والتي تراعى في الاحتفاظ
بالأسطوانات التي تسجل . وذلك من حيث الترتيب والتنسيق من الوجهات التاريخية والفنية والاقليمية .
وستستمر أعمال التسجيل بناء على هذه الأسس حتى يتم الحصول على مجموعة فنية وافية .

واتهت لجنة المقامات إلى تحديد المقامات وحصرها وتحليلها ومقارنتها بما يماثلها في سائر البلاد
العربية . وكذلك فعلت بشأن الضروب .

وأجرت لجنة السلم الموسيقي أبحاثا دقيقة وتجارب متعددة لتحديد مسافات السلم الموسيقي المستعمل
في مصر ، وبحنت في إمكان إدخال السلم المعتدل في الموسيقى العربية فلم يتيسر لها البت في هذه المسائل

لدقتها وتشعب الآراء فيها وقصر الوقت اللازم للاختبارات الكافية . وستغنى الحكومة بهذا الأمر أملا في الوصول إلى غاية مرضية.

ولقد حوى تقرير لجنة التعليم بيان القواعد الأساسية لتعليم الموسيقى العربية ودراساتها والآلات الواجب استعمالها والوسائل المؤدية إلى ذلك من حيث التدريس والمؤلفات . وعينت بصفة خاصة ببحث المؤلفات الموسيقية التي وضعها شباب المؤلفين المصريين ، ونصحت لهم أن يتجنبوا الطريق الذي سلكوه لتكون الموسيقى عربية خالصة من ألوان الموسيقى الغربية .

وقدمت لجنة التاريخ الموسيقى والمخطوطات بيانا وافيا للمخطوطات العربية الهامة التي تجب العناية بدراستها والرجوع إليها لمعرفة تاريخ الموسيقى العربية وأصولها ، وتحقيق الغاية التي ينشدها المؤتمر باحياء مجد الموسيقى العربية ، كما بينت فيه ما ترجم وما نشر من تلك المخطوطات .

وأوصت بتوجيه النظر إلى ما نشر من المؤلفات العربية من مطبوع ومخطوط باللغات الأجنبية . وناشدت حضرات المستشرقين المشتغلين بالموسيقى العربية أن يعنوا بنشر المتن العربي لكل مؤلف من تلك المخطوطات .

وقد فحصت لجنة الآلات عن جميع الآلات الموسيقية المستعملة في البلاد العربية ، واختارت منها ما يصحّ ضمه إلى الآلات المستعملة في مصر ، لزيادة القوة الموسيقية في فرق العزف ، وأشارت بإدخال بعض تحسينات على الآلات المستعملة الآن ، كما بينت وسائل تنظيم متحف للآلات الموسيقية .

أما لجنة المسائل العامة فقد عنت ببيان الوسائل المؤدية لترقية الموسيقى العربية والوصول بها إلى الدرجة المبتغاة لها من رفعة الشأن مع الاحتفاظ بطابعها ومميزاتها .

وهذا المجمع لأعمال اللجان يستوجب الثناء والحمد ويقوّى أمل الحكومة في متابعة السير في خطتها لتشجيع هذا الفن والنهوض به إلى الدرجة الرفيعة .

وإنّا لنشكر جميع حضرات أعضاء المؤتمر على ما أظهروا من نبيل العواطف بتقديرهم نهضة الموسيقى في مصر ، ورغبتهم في اتخاذها مركزا للدراسات العلمية والفنية الخاصة بالموسيقى العربية . وأملنا وطيد في أن نصل للفاية المبتغاة باستمرار الاستفادة من ثمرات قرائنهم وتعاقد مصر والأمم الشرقية ، ذلك التعاضد الذي تجلّى بأوضح صورة ، وأظهره ممثلوهم ومندوبوهم بما أبدوه من روح الاخاء والمودة والرغبة الصادقة في العمل .

ولقد شاهدوا بأعينهم فى أثناء مقامهم بمصر نفس الروح وقد تجلت فى جميع طبقات المصريين ، وعلى لسان كتابها بما أظهروا من الحفاوة بهم والاقبال عليهم والتهافت لحضور ليلالى السمرالى التى توالى إحيائها فى هذا المعهد الجميل الذى كان لرجاله نصيب مذكور فاشتركوا فى جميع لجان المؤتمر اشتراكا فعليا وعاونوا فى ترتيبه وتنظيمه والحفاوة بضيوفه .

وإنى أغتنم هذه الفرصة فأسدى لهم وللسكرتير العام جزيل الشكر على هذه المعاونة الكبيرة ، كما أنى أبعث بتحتى لذلك العالم الفاضل الذى منعته صحته من حضور جلسات المؤتمر ، وهو جناب البارون دى إرنجىر نائب رئيس المؤتمر الفنى ، فانى أرى من واجبى أن أعلن تقديرنا لمساعداته الجليلة ، إذ يرجع له فضل كبير فى العمل فى تنفيذ مشروع عقد هذا المؤتمر وقد أخذنا بكثير من نصائحه .

وستعنى الحكومة بدراسة رغبات المؤتمر واقتراحاته العناية الواجبة لها ، تلك العناية التى تحوطها رعاية جلالة الملك المعظم ، وكان من مظاهرها أن تفضل جلالتة فاستقبل وفدا ممثلا لأعضاء المؤتمر ، وأتاب حضرة صاحب الدولة إسماعيل صدقى باشا رئيس الحكومة عن شخصه الكريم فى حفلة ختام هذا المؤتمر ، كما أتابه فى حفلة افتتاحه . وستفضل الليلة بتشريف الحفلة التى تقيمها وزارة المعارف تكريما لحضرات أعضاء المؤتمر . وإن ما ترمى إليه نفسه الكبيرة من الرغبة فى رقى هذا الفن وإحاطته بكل ما يؤدى لرفعة شأنه لكفيل بتحقيق هذه الأغراض .

وأدعو الله العلىّ القدير أن يطيل فى حياته الغالية حتى يرى مصر واصله مكاتها من المجد والرفعة ، باللغة ما ينشده لها من الجلال والعظمة ، وأن يقر عينه بصاحب السمو الملكى ولىّ عهده المحبوب الأمير فاروق .

ترجمة خطاب جناب البارون كارا دى فو فى حفلة اختتام المؤتمر

حضرة صاحب المعالى الوزير

دعيت ثانية للتشرف باسداء معاليكم واجب الشكر بالنيابة عن زملائي الغربيين . وأظن أننى أستطيع أن أقول بأننا أجبنا جهد المستطاع عن كل الأسئلة التى وجهها إلينا منظمو المؤتمر، ونفذنا إرادة صاحب الجلالة الملك وفقا لإشارة جلالته وعملا بإرادته السامية ورغبة جلالته فى ترقية الموسيقى العربية وجعلها فنا منظما قائما بنفسه أهلا للاقبال عليه ولأن يكون نفرا لمصر .

وما عملنا إلا خطوة أولى يجب أن تتبع بأعمال أطول وأعظم بالنسبة لطبيعة بعض المسائل الواسعة المدى وبعض النقاط الدقيقة التى تستلزم التجارب الكثيرة وجمع كثير من المعلومات .

إن الموسيقى الشرقية عالم عظيم وليست موضوعا يمكن استيعاب البحث فيه فى يوم أو فى ثلاثة أسابيع . ويشعر الانسان بهذا التأثير إذا ألقى نظرة على فهرس الكتب الموسيقية القديمة .

إن دار كتبكم قد سبقت إلى ما يوجب الشاء فطبعت فهرسا للكتب الخاصة بالموسيقى الشرقية وهو فى الحقيقة مجلد صغير .

إننا لم نواجه مبحثا أكثر أهمية وأعظم شأنا من مسألة تأثير الموسيقى الشرقية فى الموسيقى الغربية فى القرون الوسطى .

إن التسجيل قد أنتج مجموعات عظيمة من الأقراص بفضل إخلاص الفرق الوافدة من البلاد المختلفة كراكش والجزائر وتونس وتركيا والعراق ، وبفضل نشاط الفرق المصرية . ولكن بقى علينا كثير لم يجمع فى البلاد الأخرى لاسيما الواحات وبلاد العرب وحدود البلاد العربية والسودان والبربر . ويحسن أن يعمل على تسجيل هذه للمقارنة بينها وبين الأقراص المعبأة من موسيقى الأغاني الشعبية ولاسيما الأندلسية .

إن جمع مجموعات الآلات الموسيقية لعمل شاق يستلزم السنين الطويلة . وقد بدأت مصر — وفقه الحمد — الخطوات الأولى منه وأشارت لجنة الآلات بالارشادات والمعلومات اللازمة لذلك .

هذا ما يخص المسائل الواسعة المدى، أما المسائل الدقيقة بل الشائكة — إن أردت — فأهمها اثنان: نتائج المقامات وإمكان الاقتناع بأرباع الأصوات بالتقريب . وهنا لا يكفى العلم وحده ، بل تدخل عناصر فنية وپسيكولوجية .

غير أننا نستطيع أن نبذل المعونة للموسيقين الشرقيين ليجتنبوا المناقشات غير المنظّمة بما نبث في نفوسهم من طرق البحث والتحليل على النمط الأوربي .

وإني أذكر مثالا لذلك الصوت المعروف بالسيكاه الذي أثار مناقشات حادة ، وهو الصوت الثالث من ديوان المقام . ويظهر أن الموسيقين الشرقيين يريدون أن يثبتوا سيكاه وحيدة مطلقة أو مثلاً أعلى للسيكاه . وقد قال لهم العلماء الغربيون : حللوا وميزوا لأن سيكاكم يمكن تغييرها مع المقامات حتى إن المقامات نفسها تختلف باختلاف البلدان ، ولقد وجدنا بعد التجارب أن مقام الراسـت والسيكاه على حسب العزف عند كبار المغنين مرتفعين قليلا في سوريا عن مثليهما في مصر ، وهما في تركيا أكثر ارتفاعا منهما في سوريا . وعلى العموم قد تحققنا أن في مصر استعدادا فطريا لدى المغنين والعازفين للاقتراب من الصواب .

وإذا كان يا معالي الوزير اتساع مدى بعض الأسئلة ودقة بعضها الآخر لم تصل بنا إلى ما كنا نرجو من التمام ، وإنما كانت عملا تمهيدا حافزا إلى الغاية ، فانت لا تزال مقتبطين بما وصلنا إليه . وهذا التعاون المشترك في ثلاثة الأسابيع قد ملأ قلوبنا افتنا واستفادة . والآن وقد تعارفنا وحددنا طرق العمل فما أسهل علينا وأحب إلينا من الاستمرار فيه بدا واحدة والاشتراك في ترقية الفن الشرقي بطريق النشر والمراسلة وتنمية العمل الذي ابتدأنا فيه خدمة لأمانتي صاحب الجلالة الملك المعظم .

خطبة حضرة السيد حسن حسنى عبد الوهاب فى حفلة اختتام المؤتمر

يامعالى الوزير

لى الفخر الكامل بأن أقدم إليكم مرة ثانية فى هذا المعهد نائباً عن البعثات الشرقية ، متوها بمشروع مؤتمر الموسيقى الذى كان من أجل مبتكرات مصر فى هذا العهد الجديد من تاريخ الشرق العربى . وقديماً كانت الوفود لا تنقطع عن أبواب الخلفاء من الأمويين والعباسيين والفاطميين ، تحمل إليهم جنى العلم وثمر القرائح من أطيب ما تنتجه أذهان العباقرة وجهابذة الأدب . فأدرك الخلفاء بأن محصول المدارك هو جهد موزع بين الأقطار خلىق بهم أن يجمعوه ويستثمروه لازدهار المدنية التى كانت من أجل مبتغياتهم فى نهضة الاسلام العربىة ، فحرصوا على استقدام الوفود إلى ما يكاد يقرب من الهيام ، ولطالما أمروا عمالهم بأن يوفدوا عليهم حفاظ اللغة وحملة الأدب وتقاد القريض ورواة الطرف والنوادر ومشاهير الموقعين والملحنين لى تنبأهم بمجامعهم ، وتردان قصورهم . وهكذا نمت الحضارة بجميع مظاهرها إلى أن بلغت أقصى مداها فى دمشق وبغداد والقاهرة والقيروان وقرطبة . والحضارة لا تزهر ولا تنمو ما لم يتكامل بناؤها العلمى والفنى والذوقى ، والألحان من أسمى ممتاتها . وما كنا لنجد فى زاوية من زوايا التاريخ مجتمعاً متحضراً مهذباً ينقصه وجود فطاحل من الملحنين يقفون إلى جانب أمة اللغة والفقه ونواىغ العلوم الرياضية والطبيعية .

لكن لما تلى نجم الشرق وذوت أفنانه بسبب ما توالى عليه من الأحداث تولت عنه الحضارة إلى ناحية أخرى من الأرض ، ووقف فيه كل شىء حتى الفنون الجميلة ، وهى من أبهى خواصه ومميزاته . فتردى فى الحضيض ونام نومه العميق قروناً طوالاً .

والآن وقد أخذ الشرق يستيقظ ويستعيد مكانته الأولى يحذر به أن ينشط لتجديد حضارته وابتعاث ما كان منها لأسلافه مما طوته القرون الغواىر على يد مصر الأثيلة التى أصبحت بهمة ملكها المفرد وسعى رجالها الأفذاذ قبلة لأنظارنا جميعاً .

وترون معاليكم أنكم حين دعوتونا ، لبينا ، فلبيك يامصر ، لبيك وسعديك .

وقد يجمع الله الشيتين بعد ما يظنان كل الظن ألا تلاقيا

وأكبر منزلة سيخلدها لك تاريخ الفنون الجميلة إلى دهر الداهرين القرار الاجماعى الصادر من أعلى منبر فى هذا المؤتمر بحماية الألحان العربية من العجمة، تلك التى كادت تبتلعها وتقضى عليها القضاء الأخير . وما حماية الألحان إلا حفاظ لروح القوم الخالدة . وفيك يا مصريرجى الحفاظ . وما نحن أولاء من خلف أعوان وأنصار .

وقبل أن نختم هذه الكلمة نرى من واجب الضيافة الكريمة التى حينئذ أياها فى وادى النيل من جلالة الملك المعظم وحكومته وشعبه أن نرفع لهم جزيل الامتنان ووافر الشناء على ما لاقيناه من الحفاوة والاكرام ، وكذا للتأثير الغالية التى سنعود بها إلى أقطارنا رافعى الرؤوس ، ونفوسنا ممتلئة إعجابا بأننا أعدنا إلى الشرق — على يد مصر — ميزته الفنية وألحانه الشجية وتراثه القديم .

فدومى يا مصر لنهضة الشرق وذويه رافلة فى مطارف العز والبهاء للحضارة والجمال والخلود .

ترجمة خطاب جناب الدكتور هنرى فارمر فى حفلة اختتام المؤتمر

لقد كان من نصيبى أن أقول كلمة فى الختام بالانجليزية ، وإن كلماتى كيفما عنت بانتقائها لتعجز عن التعبير عما أشعر به ويشعر به زملائى المندوبون الأجانب من السرور الذى منحنا إياه هذا المؤتمر . كما أننا لن نستطيع أن نعبر تعبيراً كافياً عن عظيم ثنائنا وعميق شكرنا لحضرة صاحب الجلالة الملك لرعايته الكريمة للموسيقى العربية وتفضله بالإشارة بعقد هذا المؤتمر .

وإن المعاضدة الجلية الشأن التى أمدنا بها معالى وزير المعارف ولجنة تنظم المؤتمر فى تسهيل أعمالنا وفى جعل أوقات فراغنا مقرونة بالسرور تضطرونا إلى أن تقدم لهم أصدق عواطف شكرنا .

وإنى فى الواقع أرغب فى أن أعتبر بالنيابة عن زملائى المندوبين عن عظيم شكرنا لكل فرد اتصل بالمؤتمر لعنايتهم اللطيفة فى جعل ذكرى إقامتنا فى مصر خالدة فى نفوسنا .

واسمحوا لى أن أقول كلمة فى الختام . لما كنت قد وقفت حياتى على خدمة الموسيقى العربية أغنى القديمة منها ، فإن هذا المؤتمر كان سبب مسرة خاصة لى ، إذ قد جعل الأجداد من رجال الثقافة العربية فى العصور الغابرة يحيون مرة أخرى . وإن سماع الموسيقى الرائعة التى وضعها أسلافنا الموسيقيون الذين قضيت سنين عدة فى الكتابة عنهم أدخل على قلبى سرورا عظيما . وإنى بالرغم من صعوبات كثيرة أشعر عن يقين أن هذا المؤتمر سينتج ثمارا دانية القطوف . نعم لقد كان هناك تضارب فى الآراء ، ولكننا سنستطيع مع شىء من الصبر والتسامح أن نجد طريقا أميناً للمستقبل .

وهناك أمر واحد لا ريب فيه وهو أن الموسيقى العربية لا تستطيع أن تقف جامدة ، فالمدينة العصرية مع تياراتها الجارفة التى لا تعوقها العقبات ستدفع الموسيقى العربية إلى التقدم إلى الأمام . وطننا متى ظهرت بوادر هذا التقدم أن نحصر على أن تسلك طريقا يحفظ روحها الوطنية وطابعها ، لأن فقدانها ذلك الميراث المجيد يعد كارثة عظيمة .

وعلى أن نمنع وقوع هذا ، ويجب أن تعنى مصر بالمحافظة على ذلك المجد ، فهى التى أنبتت الحسين ابن على المغربى والمسيحى فى القرن الخامس بعد الهجرة . وقد وضع كل من هذين المؤلفين كتباً على طراز كتاب الأغاني العظيم لمؤلفه أبى الفرج . ومصر هى التى أهدت إلى العالم الإسلامى الفلكى الشهير ابن يونس الذى وضع أيضاً كتاباً خاصاً فى تمجيد العود بعنوان " العود والسعود " . ومن أرض النيل المبارك نخرج

ابن الهيثم الذى وضع الشروح الوافية والنقد الصحيح لنظريات إقليدس الموسيقية . وفى هذه البلاد عاش أيضا أبو الصلت أمية ، وقد كانت رسالته فى الموسيقى على جانب من الخطورة إذ ورد ذكرها واستشهد بها فى الكتب العبرية . وقد كان اليباسى المعداد من أخصاء الفاتح العظيم صلاح الدين موسيقيا بلغ شيئا من الإجادة ، وعلم الدين قيصر الذى كان من أبناء مصر كان أشهر أهل عصره فى نظرياته الموسيقية . ثم ابن الطحان وهو مصرى آخر وضع مؤلفا فى الموسيقى ربما كان أهم ما وضع من نوعه ، لأنه يبحث فيه فى تاريخ الموسيقى ونظرياتها جنبا إلى جنب . وجميع هؤلاء عاشوا قبل القرن السابع للهجرة .

واليوم وذكريات الأسابيع الثلاثة الماضية لا تزال ماثلة بجبالها أمام أعيننا ، نشعر أن مصر ستتخذ مرة أخرى مركزا ساميا ممتازا فى طليعة البلدان فى عالم الفنون الإسلامية ، فترسم الطريق فى هذا الفن الشريف المجيد لغيرها من البلدان العربية وتنقش اسمها على تاريخ الموسيقى فى الأقطار الشرقية .

ترجمة خطاب جناب الأستاذ جوستو زامبيري في حفلة اختتام المؤتمر

حضرات أصحاب المعالي وزراء الحكومة المصرية

حضرة رئيس المؤتمر المحترم

حضرات العلماء الأماجد

حضرات الحاضرين الكرام

إن التبادل المستمر في الشعور والأفكار بين الأمم القريبة والنائية قد حصل في غالب الأحيان بوساطة الفنون ، لأن الفن له منزلة قائمة بنفسها وجدت بوجود الانسان ، وجعل لها الأقدمون صبغة روحية ، فقد قال القديس أوجستان ” إن الفن موطنه الروح فلا يتفصل عنها “ .

وقد اهتم علماء إيطاليا بفنون الشعوب كلها لأن إيطاليا الحديثة الناهضة تعلمت كيف تفكر للوصول إلى مطالبها العالية وتمهيد السبل لمثلها في باقي الشعوب . والفن الشرقى له صبغة شخصية في غاية الطلاوة ، ففي الفنون الحسية نرى الخطوط والدوائر مرسومة على ألوف من الأشكال البديعة التي أحدثت في الغرب تأثيرا فنيا مهما . ولما اكتست هذه الفنون بالأنغام الشرقية التي تمكنت من استعمال أدق الأبعاد التي بين صوت وآخر وأتقنتها ولدت في الغرب حاسة الخيال المبدع .

وقد كان في إيطاليا في العصور الوسطى نزعة قائمة على تقص الأنغام الكروماتيقية والهارمونية والاقتصار على الديا تونيقية ، ولكنا نشاهد في العصور الحديثة حركة يقصد بها العود إلى الأنغام المهمة ، فاتجهت لذلك الأفكار إلى الشرق لأن الروح الموسيقية التي تكتنف الأرض وتصل الشعوب بعضها ببعض قادت الأفكار في هذه المرة أيضا إلى المسلك القديم الذي سلكه الفن وهو الاتجاه دائما من الشرق إلى الغرب .

يا أيها العرب الأماجد إن معرفتكم لتاريخ هذا الفن وعلومه التي لم تزل غامضة علينا بعض الغموض سيكون لها في هذا المؤتمر شأن عظيم ، فإن نهضتكم الموسيقية وأعمال سلفكم ومؤلفات علمائكم كشرف الدين هرون وغيره مما لم تنشر فوائدها بعد ، سيكون لها حظ عظيم من البحث والتنقيب في هذا المؤتمر الذي دعوتكم إليه علماء أوروبا .

ومن البديهي أن انتشار العلوم يساعد على المحافظة على الفنون ، وقد ذكر ذلك القديس السالف الذكر ” إن العلم المجرد عن الفن إنما هو معرفة سطحية “ لذلك أرى أن رقي الفن الذي هو ضالتكم المنشودة سيكون ضالة المؤتمر أيضا .

وفي الختام أشكر الحكومة المصرية السنية التي شرفتني بدعوتي إلى هذا المؤتمر ، وإن لي الشرف العظيم بأن أرفع إلى أعتاب جلالة ملك مصر العالية أصدق وأخلص عبارات الاجلال والاعتبار عن نفسي وعن المعهد الملكي بميلانو والجمعية الايطالية العلمية الموسيقية . وأتمنى لهذا المؤتمر نجاحا باهرا .

الفصل الحادى عشر

حفلة الأوبرا

صورة الدعوة

لمناسبة انعقاد مؤتمر الموسيقى العربية يتشرف وزير المعارف العمومية بأن يدعو

لحضور حفلة موسيقية تمثيلية بدار الأوبرا الملكية في مساء الأحد ٣ أبريل سنة ١٩٣٢ .
وسيتفضل حضرة صاحب الجلالة الملك بتشريفها في الساعة ٩ مساء .
الحضور بملابس السهرة .

برنامج حفلة الأوبرا الملكية

في مساء الأحد ٣ من أبريل سنة ١٩٣٢

السلام الملكى

خطبة مندوب أعضاء المؤتمر

١ — فرقة العقاد الكبير بمعهد الموسيقى الشرقى (برئاسة مصطفى العقاد أفندى) :

(١) مقدمة مقام حجاز وضع محمد نحرى أفندى

(٢) تقسيم قانون محمد العقاد أفندى

(٣) سماعى حجاز همايون وضع يوسف باشا

٢ — فرقة العراق :

(١) مارش جلالة الملك
(رمز الأخوة بين مصر والعراق) } وضع عزورى أفندى

(٢) نشيد جلالة الملك تلحين محمد القبانجى أفندى مغنى الفرقة

(٣) مقام بهرزاوى

(٤) طقطوقة

٣ — طنبور — مسعود جميل بك :

- (١) تقسيم
(٢) بشرف كردلى حجاز كار... .. وضع واسيل أفندى
(٣) سماعى شد عربان وضع جميل بك

٤ — فرقة تونس :

- (١) إنشاد المائة (ولرب ليل انتهى فيه نجه)
(٢) موشع ميزان برول (داعى المحبة دعانى)
(٣) درج مائة (هب النسيم نخلخل الشميعة)
(٤) ختم (على من تكون هذه الزيارة)

٥ — فرقة مراکش :

- (١) إنشاد (لولاك ما همت وجدا) ... (يغنيه محمد شويكه مغنى عظمة سلطان مراکش)
(٢) صنعة من بسيط حجاز الكبير ... (مرحبا أهلا وسهلا بالحبيب)

٦ — فرقة سوريا :

- (١) قطعة موسيقية مقام نهاوند ... وضع الأستاذ شفيق شكيب
(٢) تقسيم كان الأستاذ توفيق صباغ
(٣) قطعة غنائية قديمة (إن العيون السود) يغنيها صالح محبك أفندى

استراحة

قصيدة أحمد شوقي بك

٧ — فاصل موسيقى غنائى من الآتسة أم كلثوم :

- (١) سماعى طانيوس .
(٢) قصيدة (أفديه إن حفظ الهوى) .

٨ — فرقة فاطمة رشدى :

الفصل الرابع من رواية مجنون ليلي لشوقي بك

استراحة

٩ — غناء من الفرقة الجزائرية :

(١) استخبار مزوم .

(٢) انقلاب مزوم .

١٠ — كان الأستاذ سامي شوا :

(١) قطعة موسيقية مقام بياتي أصول مربع .

(٢) تقسيم .

(٣) سماعي مقام بياتي أصول دارج .

١١ — فرقة يوسف وهي :

(١) فصل من رواية قبيز لشوقي بك

السلام الملكي

ترجمة كلمة جناب الأستاذ الدكتور كورت زاكس في حضرة جلالة الملك
في الحفلة التي أقيمت بدار الأوبرا الملكية
نائباً عن أعضاء المؤتمر

مولاي

أنجزنا أعمالنا ، وأوشكت أن تنتهي الأسابيع الثلاثة المقررة لاقامتنا ، وهذه المدة وإن كنا قضيناها جميعها في العمل كانت ملاءى بالتجارب الحديثة والمؤثرات الكثيرة ، وأكبر أثر تركته في نفوسنا نحن القادمين من الغرب ما شهدناه في هذا البلد من سناء شمس المشرقة ، وخصب أرضه العظيم وحقا إن مصر بلد الانهاية والخلود .

وقد دلتنا أهرامها بجلاها على أن حياتنا حقيرة وعلى أنه يجب أن ندرك أن التاريخ يبعد مداه عن حدود بضعة الأجيال التي نذكرها .

ومتى هجرنا أعماق المصاطب وأبهاء متاحف الآثار القديمة يستولى على نفوسنا أثرا يقل أهمية عن الأول ، وهو أن هذا البلد المملوء بالذكريات الجليلة فوق إعجاب علماء الآثار المجدين واستغراب السائحين . طوفوا في شوارع القاهرة وانظروا من أعلى جبل المقطم تروا تحت أقدامكم من ناحية أرضا عجيبة لا مثيل لها جمعت بين الصحراء المجذبة والمزارع الخضراء وأهراما وقبورا للمسلمين ومساجد ، ومن ناحية أخرى مصانع وثكنات ومستشفيات حديثة. وما أجمل أشعة الشمس البنفسجية وقت غروبها عند ما تحيط بجميع هذه المشاهد . فهذه البلاد التي نشأت قبل بلاد الغرب تريد الآن أن تقاسمها الحياة وأن تتبوأ بينها المكان اللائق بها ، فهي الأم التي تجدد صباها وأصبحت تعد نفسها أختا لبناتها. وهالك شعار المؤتمر والروح التي تتجلى فيه عن مصر ، إن هذه البلاد التي نعجب بجدتها ونشاطها ترغب في ترقية موسيقاها وتجديدها ، وهي التي غدت منذ ألف عام الموسيقى الأوربية . وقد تفضلتم جلالتم فدعوتونا وأدرتكم مع منظمي المؤتمر أن هناك صعوبات جمة تقف في سبيل إصلاح الموسيقى العربية ، لكنكم ذللتم هذه الصعوبات ، وتحملتم أعباءها لأن الغرض هو توسيع نطاق فن الموسيقى العربية دون التورط في تقليد أوربا تقليدا أعمى . فعلينا أن نسعى في هدوء إلى الرقي الذي ننشده لأن الطفرة بعد انقضاء ألف عام كثيرة الضرر . كما يجب علينا أن نضع أسلوبا جديدا دون أن نهمل شيئا من التراث النفيس الذي خلفته لمصر هذه الأجيال الكثيرة .

ولقد دعوتونا — يا صاحب الجلالة — للعاونة في هذا المسعى فأطعنا وأمركم وقبلنا دعوتكم مغتربين
مسرورين ، وأبدينا رأينا باخلاص وحرية ، وتناقشنا كثيرا إلى حد المنازعة أحيانا ، وكنا نعمل في كل
وقت بروح واحدة حتى تسنى لنا تذليل كل الصعوبات ، وهى الروح التى تعد الموسيقى عاملا أساسيا لنشر
المدنية لاسيما الموسيقى العربية بدقتها ومحاسنها ، وحللتنا كثيرا من المضلات بأغلبية الآراء ان لم يكن
بالاجماع . ومما يخلد الذكرى العظيمة لهذا المؤتمر فى الأجيال المقبلة أنه سجل بالحكاكى (الفونوغراف)
أجمل القطع الموسيقية الشرقية من مرا كش إلى العراق ، ووضع قواعد لطبع جميع المؤلفات التى تشرح
ماضى الموسيقى الجليل منذ العصور القديمة ، وهذه المؤلفات أساس هام لترقية الموسيقى ، كما وضع منهاجا
مفصلا لتعليم الموسيقى فى المدارس ، ويعد هذا المنهج مبدأ وضمانا لإصلاح الموسيقى المصرية . وسيكون جميع
ذلك نفرا للمؤتمر فى العصور الآتية . وهناك مسائل لم يتيسر للمؤتمر حلها بكيفية جلية فاطعة ، لاسيما المسائل
الخاصة بتكوين السلم . ولا يظن أحد أن المباحثات فى بضعة أسابيع تنير الظلمات وتحل جميع المشكلات
التي تركتها الأجيال السابقة ، على أنها بالرغم من كل ذلك قد شقت الطريق وفتحت السبل وخففت
العبء عن كل جماعة أو فرد يناط به فى المستقبل أجراء مباحث فى هذا الصدد .

وإذا كنا نجحنا بعض النجاح ، فليس الفضل فى ذلك لنا إنما يرجع الفضل إلى المصريين أنفسهم
وإلى الجماعات المتقدمة قلوب أعضائها غيرة ، تلك الجماعات التى اجتمعت بمعهد الموسيقى الشرقى والتى
قامت منذ سنين بالعمل على إصلاح الموسيقى على أساس التواتر . كما يرجع الفخر إلى لجنة تنظيم المؤتمر التى
أعدت بطريقة منظمة وافية المسائل المطلوب حلها ، وإلى حضرة صاحب المعالي وزير المعارف العمومية
الذى كان له أكبر الفضل بما له من السلطة والمكانة .

على أنه يجب علينا أن نذكر قبل كل شيء الأيادى البيضاء التى أسداها ، حضرة صاحب الجلالة
الملك إذ أنه ارتأى عقد هذا المؤتمر وحاطه بعنايته ووضع تحت رعايته .

وفى الختام قدّم الشكر الجزيل لجلالته ونرفع إلى سدة واجب الاخلاص ، وعلينا قبل أن نقادر
هذا البلد الجميل الذى اشتهر أهله بالكرم والاكرام أن نقف ونقول مع السلام الملكى .

ليحيى جلالة الملك

ليحيى جلالة الملك

ليحيى جلالة الملك

قصيدة أحمد شوقي بك

في الحفلة التي أقيمت بدار الأوبرا الملكية

نَزَلَ الْمَنَاهِلَ وَالرُّبَا آزَارُ يَحْتَالُ فِي وَشِي الرِّيَاضِ وَطِيبِهَا
يَحْدُو رَيْعَ رِكَابِهِ النُّوَارُ سَمَحَ الْبَنَانُ بِكُلِّ مَازَانِ الثَّرَى
وَتَزْفُو الرِّبَوَاتُ وَالْأَنْهَارُ مَلَأَ الْحَمَائِلُ مِنْ تَصَاوِيرِ كَمَا
فَالَوْشَى يُوهَبُ وَالْحُلَى يُعَارُ فِي كُلِّ دَوْجٍ دُمِيَّةٌ وَمِنْصَّةٌ
مَلَأَ الرَّفَارِفَ بِالدَّمَى الْحَفَارُ حَدَجَتْهُ بِالْبَصْرِ الْحَمَائِلُ مِثْلَهَا
وَبِكُلِّ رَوْضٍ صُورَةٌ وَإِطَارُ لَيْسَتْ لَهُ الْأَمَالُ بِهَجَةٍ شَمْسِهَا
حَدَجَتْ بِعَيْنَيْهَا الْعُرُوسُ الدَّارُ حَيَّتُهُ بِالنَّغَمِ الْهَوَاتِفُ فِي الضُّحَا
وَتَزِينَتْ لِلِقَائِهِ الْأَنْشَارُ وَالْمَاءُ يَطْفِرُ جَذُولًا وَيَفِيضُ مِنْ
وَتَرَنَّمَتْ بِشَنَائِهِ الْأَوْتَارُ جَرَّ الْإِزَارَ فَكُلُّ رَوْضٍ حَامِلُ
عَيْنٍ وَيَحْبِطُ فِي الْقَنَا وَيَحَارُ فِي كُلِّ ظِلٍّ مِرْهَرٌ مُتَرَنِّمٌ
مِسْكَاً وَكُلِّ نَحِيلَةٍ مِعْطَارُ وَعَلَى ذَوَابَةِ كُلِّ غُصْنٍ قَيْنَةٌ
وَوَرَاءَ كُلِّ نَضَارَةٍ مِرْمَارُ وَالنَّيْلُ فِي الْوَادِي نَجَاشِيٌّ مَشَى
الصَّنَجُ خَلْفَ بَنَانِهَا وَالطَّارُ سَحَبُوا الطُّقُوسَ وَرَتَّلُوا إِنْجِيلَهُمْ
فِي رُكْبِهِ الرُّؤْسَاءُ وَالْأَحْبَارُ

نَزَلَاءُ مِصْرَ حَلَلْتُمْ بِفُؤَادِهَا
 ضَيْفًا عَلَى النَّاجِ الْكَرِيمِ وَطَالَمَا
 تَاجُ كُفْرِ مِنَ الشَّمْسِ مِلْءُ إِطَارِهِ
 وَكَأَنَّ كِلْتَا صَفْحَتَيْهِ مِنَ السَّنَا
 نَحْنُ الْكَرَامُ إِذَا مَشَى فِي أَرْضِنَا
 مِصْرُ تُرَى الْفَنِّ الْجَمِيلِ وَمَهْدُهُ
 غُمِرَتْ بِمُوسِيقَى الْجَمَالِ تِلَاكُهَا
 وَادٍ كَحَاشِيَةِ النَّعِيمِ وَأَيْكَةُ
 مِنْ عَهْدِ إِسْمَاعِيلَ لَمْ تَحُلْ الرِّبَا
 مِمَّا يُتَبَيَّحُ اللَّهُ جَلَّ جَلَالُهُ
 فِي كُلِّ جِيلٍ عَبَقَرِيٌّ نَابِغٌ
 قَضَى عَلَى الشُّوْكِ الْحَيَاةَ وَكَمْ دَعَا
 أَمَّا الْغِنَاءُ فَلَذَّةُ الْأُمَمِ الَّتِي
 يَا طَالَمَا ارْتَاخُوا إِلَيْهِ وَطَالَمَا
 وَتَرُ تَعَلَّقَ فِي النَّعِيمِ بِأَدَمِ
 الْخَمَرُ وَالسُّحْرُ الْمُبِينُ وَرَاءَهُ
 وَعَلَى تَغْنَى النَّفْسِ فِي وَجْدَانِهَا
 الْحَنَانُ كُلُّ جَمَاعَةٍ وَغَنَائِهِمْ
 وَحَوْتُكُمْ الْأَسْمَاعُ وَالْأَبْصَارُ
 هَتَفَ النَّزِيلُ بِهِ وَغَنَى الْجَارُ
 عِتْقٌ وَمَجْدٌ تَالِدٌ وَنَفَارُ
 وَمِنْ التَّلْبِيسِ بِالشُّمُوسِ نَهَارُ
 ضَيْفٌ وَنَحْنُ بِأَرْضِنَا أَحْرَارُ
 تُنَبِّئُكُمْ عَنْ ذَلِكَ الْآثَارُ
 وَتَفَجَّرَتْ عَنْ مَائِهِ الْأَحْجَارُ
 مَا لِلْبَلَابِلِ دُونَهَا أَوْكَارُ
 مِنْهُمْ وَلَمْ تَتَّعِطِلِ الْأَشْجَارُ
 لِعِبَادِهِ وَتُسَخَّرُ الْأَقْدَارُ
 غَرْدُ اللَّهِاءِ مُفَنِّنٌ سَحَّارُ
 لِلْسَّيْرِ فِي الْوَرْدِ الرَّفَاقِ فَسَارُوا
 طَافُوا عَلَيْهَا فِي الْحَيَاةِ وَدَارُوا
 حَبَسُوا عَلَى النَّعْمِ الشَّجِيِّ وَثَارُوا
 غَنَى عَلَيْهِ بَنُوهُ وَالْأَصْهَارُ
 وَالشُّجُو وَالزَّفَرَاتُ وَالتَّذْكَارُ
 خَلَّتِ الْعِشَى وَمَرَّتِ الْأَبْكَارُ
 لُغَةٌ وَنَجْوَى بَيْنَهُمْ وَحَوَارُ

نَغْمُ الطَّيْعَةِ فِي أَغَانِيهِمْ وَمَا
لَا تَعَشِقُ الْأَذَانُ إِلَّا نَغْمَةً
فِرْعَوْنُ فِي الْوَادِي وَصَاحِبُ بُوْقِهِ
وَتَرْتُمَاتُ الشَّعْبِ حَوْلَ رِكَابِهِ
لَوْ عَادَ ذَلِكَ كُلُّهُ لَقِيَ الْهَوَى
تُمْلِي الرِّيَاضُ وَتُنَشِّي الْأَزْهَارُ
كَانَتْ عَلَيْهَا فِي الْمُهْودِ تِدَارُ
وَقِيَانُهُ وَالنَّأْيُ وَالْقِيَارُ
وَطَلَّاسِمُ الْكَهْنُوتِ وَالْأَسْرَارُ
حَتَّى كَانَ لَمْ تَطْوِهِ الْأَعْصَارُ

*
* *

عَابِدِينَ رُتُكُكَ مَوِيلٌ وَمَثَابَةٌ
ثَبَّتَتْ أَوَاسِي الْعَرْشِ فِي مَحْرَابِهِ
وَعَلَى مَطَالِيعِهِ وَفِي هَالَاتِهِ
لِلْعِلْمِ مِنْهُ وَلِلثَّقَافَةِ حَائِطُ
أَنْزَلَتْ فِي سَاحَاتِهِ شِعْرِي كَمَا
وَنَظَّمْتُ فِيهِ وَفِي وَضَاءَةٍ لَيْلِهِ
وَرِحَابُكَ الرَّبَّوَاتُ إِلَّا أَنَّهَُا
إِفْرِيقِيَا فِي ظِلِّكَ اجْتَمَعَتْ عَلَى
فِي الْمِهْرَجَانِ الْعَبْقَرِيُّ تَسَايَرَتْ
لَمَّا دَعَا دَاعِيَ الْمُعْزِ إِلَى الْقَرَى
سَفَرٌ إِلَى الْوَادِي السَّعِيدِ وَمَلِكِهِ
رَفَعُوا شِرَاعَ الْبَحْرِ يَسْتَبِقُونَهُ
لَا زَالَ يُسْتَذَرَى بِهِ وَيُزَارُ
وَأَوْتُ إِلَيْهِ أُمَّةٌ وَدِيَارُ
بَزَغَتْ شُمُوسُ الْعِزِّ وَالْأَقَارُ
يُؤْوَى إِلَيْهِ وَلِلْفُنُونِ جِدَارُ
تَزَلَّتْ رِتَاجَ الْكَعْبَةِ الْأَشْعَارُ
مَا لَمْ تَزَلْ تَجْرِي بِهِ الْأَشْمَارُ
أَرْضُ النَّدَى وَسَمَائُوهُ الْمِدْرَارُ
صَفَوْ فَلَآ تَزَلَّتْ بِهَا الْأَكْدَارُ
أَعْلَامُهَا وَتَلَاقَتْ الْأَنْوَارُ
شَدَّتْ صَحَارٍ رَحْلَهَا وَقِفَارُ
حَسَدَتْ عَلَيْهِ وَفُودَدَا الْأَمْصَارُ
وَلَوْ أَنَّهُمْ مَلَكُوا الْجَنَاحَ لَطَارُوا

أُمُّ مِنَ الْإِسْلَامِ يَجْمَعُ بَيْنَنَا مَاضٍ وَأَحْدَاثُ خَلَوْنَ بِكَارُ
وَحَضَارَةُ الْفُضْحَى وَرُوحُ بَيَانِهَا وَقُرَيْشُ الْعَالُونَ وَالْأَنْصَارُ
وَحَوَادِثُ تَجْرِي لِغَايَتِهَا غَدًا وَلِكُلِّ جَارٍ غَايَةٌ وَقَرَارُ

*
* *

فِي مَعْهَدِ الْوَادِي وَدَارِ غِنَائِهِ فَرَحُ تَسِيرِ غَدًا بِهِ الْأَخْبَارُ
بَعَثَتْ لَهُ الدُّنْيَا كَرَامَ طَيْرِهَا مِنْ كُلِّ أَيْكٍ بُلْبُلٌ وَهَزَارُ
وَحَوَى النَّوَابِغِ فِيهِ حَوْلَ نَوَالِهِ مَلِكٌ عَلَى حُرْمِ الْقُنُونِ يَغَارُ
جَلَبَ السَّوَابِقِ كُلَّهَا فَتَسَابَقَتْ حَتَّى كَأَنَّ الْمَعْهَدُ الْمِضْمَارُ
إِحْسَانٌ مَجْبُولٌ عَلَى الْإِحْسَانِ لَا تُحْصَى صَنَائِعُهُ وَلَا الْآثَارُ
يَا صَاحِبَ التَّاجِينَ عِشْتَ وَلَا يَزَلُ يَجْرِي بِمِثْنِ أُمُورِكَ الْمِقْدَارُ
أَنْتَ الرَّشِيدُ عَلَى كَرِيمِ بَسَاطِهِ تُسْتَعْرَضُ الْآرَاءُ وَالْأَفْكَارُ

الفصل الثانى عشر المقابلات الملكية

ديوان كبير الأمانة

حضرة صاحب المعالى وزير المعارف ورئيس مؤتمر الموسيقى العربية

أتشرف بإبلاغ معاليكم أن حضرة صاحب الجلالة الملك سيستقبل وفد مؤتمر الموسيقى العربية يوم
الخميس ٣١ مارس الحالى الساعة (٣.٠١١) صباحا فى سراى عابدين العامرة ، فأرجو من معاليكم الحضور
إلى السراى العامرة فى الموعد سالف الذكر وبصحبكم حضرات أعضاء الوفد مع التكرم بموافاتى بتكشف
باسمائهم .

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام

تحريرا فى ٢٩ مارس سنة ١٩٣٢

كبير الأمانة

سعيد ذو الفقار

كشف بأسماء حضرات رؤساء اللجان ومندوبي الدول

الذين تشرفوا بمقابلة حضرة صاحب الجلالة الملك في يوم الخميس ٣١ من مارس سنة ١٩٣٢

الاسم	الدولة	الوظيفة	اللجنة
البارون كارادى فو ...	فرنسا	مستشرق ...	رئيس لجنة المسائل العامة
رهوف بك ...	تركيا	رئيس القسم الفنى بمعهد الموسيقى باستامبول ...	رئيس لجنة المقامات والإيقاع والتأليف
الأب كولانجيت ...	لبنان (بيروت)	أستاذ بكلية الطب بيروت ...	رئيس لجنة السلم الموسيقى
الأستاذ الهكتور كورت زاكس ...	ألمانيا	أستاذ بجامعة برلين ومدير متحف الآلات ...	رئيس لجنة الآلات
الهكتور هنرى ج فارمر ...	بريطانيا (اسكتلدى)	مدر الموسيقى بتيارو جلاسجو ورئيس فرقة ...	رئيس لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات
الهكتور روبرت لانجان ...	ألمانيا	أمين القسم الموسيقى بدار الكتب ببرلين ...	رئيس لجنة التسجيل
الهكتور محمود أحمد الحفنى ...	مصر	مفتش الموسيقى بوزارة المعارف العمومية وسكرتير عام المؤتمر ...	رئيس لجنة التعليم الموسيقى
المسيو سالازار ...	اسبانيا	مدير القسم الموسيقى بمسرح ليريك بمدريد وناقد موسيقى ...	عضو لجنة التعليم الموسيقى
الأستاذ الهكتور فيالز ...	النمسا	أستاذ بجامعة فيينا ...	» » »
الأستاذ زامبيرى ...	إيطاليا	أستاذ علم التاريخ الموسيقى بمعهد ميلانو ...	» » »
الأستاذ هابا ...	تشكوفلوفيا	أستاذ بمعهد براج ...	عضو بلجنة الآلات والتعليم الموسيقى
السيد حسن حسنى عبد الوهاب ...	تونس	محافظ المهدية بتونس ...	عضو بلجنة التسجيل والتاريخ الموسيقى
الأستاذ وديع صبرا ...	لبنان	رئيس معهد الموسيقى بلبنان ...	عضو لجنة الآلات
السيد قدور بن غريط ...	مراكش	الوزير المقوض لصاحب الجلالة الشريفة ...	
السيد محمد بن عبد الله ...	الجزائر	مستشار عام ...	

ترجمة الكلمة التي ألقاها حضرة المحترم الأب كولانجيت في حضرة صاحب
الجلالة الملك عند تشرف رؤساء اللجان ومندوبي الدول في مؤتمر الموسيقى
العربية بمقابلة جلالاته يوم ٣١ مارس سنة ١٩٣٢

يا صاحب الجلالة

إن أول ما يجب علينا في هذا المقام أن نشكر جلالتكم على هذا الشرف العظيم الذي أوليتمونا إياه، شرف
المنول بين يديكم الكريمتين الذي أظهرتم بمنحنا إياه مبلغ تقديركم لأعمالنا .

نحن نعلم جيدا كيف تقدرون الرجال والأعمال ، وبأية عناية فائقة تدبر جلالتكم مستقبل بلادها ،
فإن جولة واحدة في القطر تكفى ليدرك المرء الرخاء والسعادة منتشرين في جميع الربوع .

إن للسعادة مظاهر تتم عنها ، والموسيقى واحدة منها لا يجوز إسقاطها ، فإن الشعب الذي يغنى هو
شعب سعيد .

ولذلك فكركم جلالتكم في عقد مؤتمر للموسيقى العربية ، وأمددتموه بروحك العالية ، وشملمتموه برعايتكم
السامية ، فلما وصلتنا الدعوة لهذا المؤتمر لبيتناها من أوروبا ومن جميع بلاد البحر الأبيض المتوسط ، ونحن
سعداء إذ نشترك نحن وإخواننا المصريون في العمل على ترقية هذا الفن الذي نحبه جميعا .

وفي عرفنا أن الترقية والتجديد لا يستلزمان حتما هدم القديم ، بل نحن نعد جرما كل مساس بهيكل
الموسيقى العربية القديم ، ونريد لهذا الفن الجميل الذي ازدهرت به عصور الخلفاء الأقدمين وتناقله الخلف
عن السلف بعناية حتى وصل إلينا ، نريد له أن يحتفظ بصبغته التقليدية وأن يبقى فنا عربيا حقا .

لقد قاربت أعمالنا الانتهاء وأوشكنا أن نتفرق بعد بضعة أيام ، ولكن من نزل أرض مصر لا يستطيع
أن ينساها أبدا ، فسندكر دائما كرم الضيافة المصرية ، وسنحمل أجمل الذكريات لهذه البلاد السعيدة
الرخية الساعية دائما إلى الأمام في ظل حكومة جلالتكم الحكيمة .

تشرف لجنة تنظيم المؤتمر بالمشول أمام جلالة الملك بعد انتهاء انعقاد المؤتمر

لما تشرفت لجنة تنظيم مؤتمر الموسيقى العربية بمقابلة حضرة صاحب الجلالة الملك لتقديم الشكر لجلالته على تفضله بوضع جلسات المؤتمر تحت رعايته السامية ، ولتعطفه بتشريف الحفلة الساهرة التي أقيمت بدار الأوبرا الملكية ، ألقى حضرة الأستاذ محمد زكي على بك السكرتير العام لمعهد الموسيقى الشرقي وعضو لجنة تنظيم المؤتمر الكلمة التالية بين يدي جلالته الكريمتين :

مولاي صاحب الجلالة

أرجو أن تفضلوا بالسماح للضعيف المائل بين يدي جلالتم أن يعرب بالأصالة عن نفسه وبالنيابة عن معهد الموسيقى الشرقي ، عما تكنه أعماق قلوبنا من خالص الولاء والدعاء الدائم بأن يحفظ الله شخصكم المعظم ذنرا للبلاد ، عاملا لانهاضها ورقيا ، حتى تصل إلى الدرجة التي يغبطها عليها الشرق والغرب .

لقد كان لعناية مولانا ورعايته للموسيقى العربية التي هي من أكبر المميزات لشخصيتنا القومية أعظم الآثار التي تجلت في أثناء انعقاد المؤتمر ، فانه ما كاد علماء الموسيقى الذين اشتركوا في أعماله على اختلاف جنسياتهم يعلمون برغبة مولانا في وجوب الاحتفاظ بكيان موسيقانا ومميزاتها حتى أكبروا تلك النفس المملوءة بالعظمة وسداد الرأي الطموح إلى بلوغ منتهى الآمال ، وسبق محفوذا إلى الأبد في سجلات المؤتمر هتاف جميع أعضائه في إحدى جلساته الرسمية العامة بحياة مولانا وطول عمره .

إن معهد الموسيقى الشرقي الذي غمره مولاي بعطفه ورعايته لا يألو جهدا في العمل المتصل لخدمة الموسيقى العربية ، وهو يرجو أن يبقى دائما حائزا لرضاء السامي ، وكل أعضائه ألسنة ناطقة بأن يطيل الله في عمره وأن يسبغ عليه نعمة الصحة والعافية على مايندل من مجهودات مستمرة في سبيل خدمة الوطن المفدى ، وأن يحقق كل آماله الغالية في حضرة صاحب السمو الملكي الأمير فاروق حفظه الله .

ثم أعقبه حضرة الدكتور محمود أحمد الحفني مفتش الموسيقى بوزارة المعارف والسكرتير العام للمؤتمر وألقى الأبيات الآتية :

مليكي أوليتني نعمة	لساني يعجز عن شكرها
وأسعدتني بالرضاء الكريم	فأمنت نفسي من دهرها
تتبه الفنون بحامي الفنون	ومحي النفائس في مصرها
وتزهي الأغاني على غيرها	لأنك أفضلت في برها
بقيت لمصر مناط الرجاء	تصرف بالرائي من أمرها
وعشت لفاروق أعلى مثال	يصون المعالي في قطرها

البَابُ الثَّانِي

القسم الفني

الباب الثاني

القسم الفني

الفصل الأول

المسائل الفنية التي تبحث فيها لجان المؤتمر

تسير اللجان في أبحاثها على النظام الآتي :

- (١) المسائل العامة ينتظر أن يتكرم كل عضو في المؤتمر بالاجابة عنها ، إذا كان له رأى فيها ، وأن يرسل برأيه مكتوبا إلى المؤتمر .
- (٢) أما مسائل اللجان الأخرى فالمنتظر أن يشتغل بمسائل كل لجنة أعضاؤها .
- (٣) ترسل إلى سكرتارية المؤتمر بمعهد الموسيقى الشرقى بشارع الملكة نازلى قبل اليوم السابع من مارس سنة ١٩٣٢ كل الرسائل والآراء التي يرى حضرات الأعضاء عرضها للنقاش .
- (٤) لحضرات الأعضاء في كل لجنة أن يضيفوا مسائل أخرى للبحث في نطاق عمل كل لجنة .
- (٥) أما لجنة التسجيل فيقدم إليها بيان بكل القطع التي يمكن العازفين والمغنين تقديمها لتختار منها نخبة تسمعها ثم تنتخب منها ما توصى بتسجيله .
- (٦) كل لجنة من اللجان السبع تُضمّن تقريرها تسمية واحدة لكل الاصطلاحات الفنية إذا اختلفت في مختلف الاقطار لإمكان وضع معجم موسيقى موحد .

برنامج أعمال اللجان

١ — لجنة المسائل العامة :

” ما خير الطرق التي تتبع لإمكان تنظيم الموسيقى العربية وترقيتها لتؤدي كل الأغراض المطلوبة من الموسيقى على العموم مع الاحتفاظ بطابعها “ ؟

٢ — لجنة المقامات (الأنغام) والايقاع (الأوزان) والتأليف (التلحين) :

(١) المقامات :

١ — حصر المقامات المستعملة في مصر .

٢ — ترتيب تلك المقامات بحسب الدرجة الأساسية لكل منها .

٣ — تحليل المقامات المختلفة إلى الأجناس المكونة لها ، ثم ترتيب تلك المقامات بحسب أجناسها الأساسية .

٤ — مقارنتها بما هو مستعمل من المقامات في بلاد الموسيقى العربية الأخرى ، مع العناية بذكر ما بينها من الفوارق خاصة بما يأتي :

(أ) التحليل إلى أجناس .

(ب) كيفية استعمال المقامات .

(ج) تسميتها .

٥ — في التزام المقامات تقييد لخواطر المؤلف الموسيقى ، فهل في الامكان معالجة هذا الالتزام ؟ وما الذي يقتضيه ذلك من تعديل أو تبديل في قواعد المقامات ؟

(ب) الإيقاع :

١ — وضع بيان بأنواع الإيقاعات المستعملة في مصر وفي بلاد الموسيقى العربية الأخرى مع بيان الحركات الخاصة بها .

٢ — تحليل كل إيقاع منها بحيث يكون مصحوبا بنموذج تلحيني لتوضيحه بقدر المستطاع .

(ج) التأليف :

١ — ما أنواع التأليف الغنائي المستعملة في مصر (القصيدة ، الدور ، الموشحة الخ) ؟

٢ — ما مميزات كل منها ؟

٣ — ما الأنواع المستعملة منها في بلاد الموسيقى العربية الأخرى وما أسماؤها ؟

٤ — ما الأنواع المستعملة في بلاد الموسيقى العربية الأخرى وليس لها مثيل في مصر ؟

٥ — هل يمكن إيجاد أنواع أخرى للتأليف الغنائي ؟ وإذا كان هذا الأمر مرتبطا تمام الارتباط بنظم الشعر ، فهل يستدعي ذلك إيجاد أنواع جديدة من النظم للموسيقى ؟ وما هي ؟

٦ — ما أنواع التأليف الآلي (الموسيقى الصامتة) المستعملة في مصر وفي بلاد الموسيقى العربية الأخرى (الدولاب والبشرف والسماعي الخ) ؟

٧ — ما مميزات كل منها وما علاقتها بالإيقاع ؟

٣ — لجنة السلم الموسيقي :

١ — بحث التجارب التي أجريت لاثبات مقادير الأبعاد السبعة للسلم الأساسي ولاثبات قيمة الأربعة والعشرين صوتا التي تتكون منها السلم العام للموسيقى العربية .

٢ — إذا قسم الديوان إلى أربعة وعشرين بعدا متساويا لوجود علاقة ثابتة بينها ، فهل تتغير أصوات المقامات لدرجة تفقدها صفتها المميزة لها ؟

٣ — هل يمكن تسهيل تسمية الأصوات التي يتألف منها الديوان العربي ؟

٤ — ما خير طريقة لتدوين الموسيقى العربية مع مراعاة أن أهم عناصرها الإيقاع ؟

٤ — لجنة الآلات :

١ — حصر الآلات المستعملة في الموسيقى العربية بمصر .

٢ — بحث هذه الآلات من حيث وفاقها بكل الأغراض الموسيقية . وما الوسائل اللازمة لإدخال ما يمكن أن تحتاج إليه من تقويم أو تحسين ؟

٣ — هل توجد آلات شرقية غير الآلات المستعملة في مصر يصح استعمالها في الموسيقى العربية ؟ وما هذه الآلات ؟

٤ — أيجب في الموسيقى العربية الامتناع عن استعمال الآلات الأوربية للأفراد أو للفرق أم يصح اتخاذ بعض تلك الآلات ؟ وما هي ؟ أبقى ما يتخذ منها على حاله أم يحتاج إلى تعديل ؟

٥ — بعد تكوين رأى فيما تقدم ما الآلات التي يمكن أن تتكون منها فرق الموسيقى العربية ؟

٦ — ما الآلات الغربية التي تطورت عن آلات شرقية وكيف كان هذا التطور ؟

٧ — ما خير وسيلة للحصول على نماذج من هذه الآلات في أدوار تطورها ؟

٨ — على أى أساس ينبنى ترتيب مجموعة من الآلات الشرقية في متحف موسيقى ؟

٥ — لجنة التسجيل :

- ١ — تسمع اللجنة القطع التي تختارها من البيان المقدم من كل طالب، وتوصي بتسجيل ما ترى فائدة فنية من تسجيله .
- ٢ — تعين اللجنة القطع التي لها أهمية خاصة وتستحق التأمين لكي يؤخذ لها قالبان من الشمع .
- ٣ — ما خير طريقة لتنظيم محفوظات الاسطوانات ؟
- ٤ — ما خير طريقة لدراسة الأسطوانات ؟
- ٥ — على أى نظام ترتب المحفوظات الفونوغرافية ؟

٦ — لجنة التعليم الموسيقى :

- ١ — دراسة كل إحصاء يقدم عن :
(أ) الجماعات الموسيقية الشرقية والغربية بمصر (المعاهد والأندية والمدارس الخاصة والجمعيات وغيرها) .
(ب) التلاميذ الذين يتلقون التعليم الموسيقى في هذه المدارس .
(ج) عدد من يتلقون منهم الموسيقى الغربية وعدد من يتعلمون الموسيقى العربية .
- ٢ — هل يعمم التثقيف الموسيقى في مصر؟ وفي أية سن يكون هذا التعميم؟ وما الغرض منه؟ وما وسائله؟
- ٣ — ما أنواع المعاهد الموسيقية التي يجب إنشاؤها في مصر مع بيان النظم التي تسير عليها والبرامج التي تتبعها ؟
- ٤ — ما خير الأساليب والمناهج التي يجب أن تتبع في التعليم الموسيقى ؟ وما مقدار المدة التي تلزم المتعلم لهذا التثقيف الموسيقى ؟
- ٥ — كيف يتسنى إعداد معلمين ذوي كفاية موسيقية في أقرب وقت ممكن؟ وماذا يجب عمله لتشجيع الأفراد الإحصائيين لتأليف كتب في الفن وفي أساليب التعليم وتلحين القطع الموسيقية والأناشيد التي تهذب الذوق في النشء ؟
- ٦ — ما الطريقة التي تكفل مراقبة المدارس والأندية والجماعات التي تعلم فيها الموسيقى وضمان كفاية مدرسيها ؟
- ٧ — كيف يمكن رفع المستوى الفني للموسيقين الذين يحترفون تعليم الموسيقى في الوقت الحاضر ؟

٧ — لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات :

- ١ — إحصاء المؤلفات الغربية والشرقية التي تبحث في تاريخ الموسيقى العربية .
- ٢ — ما خير وسيلة لتشجيع نشر المؤلفات العلمية باللغة العربية عن الحلقات المختلفة لتاريخ الموسيقى العربية ؟
- ٣ — إعداد تقرير يشمل تاريخ السلم الموسيقى العربى وتطوّراته فى العصور المختلفة .
- ٤ — إحصاء أهم المخطوطات العربية التي تبحث فى الموسيقى مع بيان ما نشر منها وما ترجم إلى لغة أخرى مع تعليق أو شرح .
- ٥ — ما المخطوطات التي لم يتم نشرها وما وسائل طبعتها ؟
- ٦ — إلى أى مدى يمكن أن تستفيد البلاد العربية من نشر هذه المخطوطات ؟

الفصل الثانى

تقارير اللجان

١ - لجنة التسجيل

التقرير العام

جدول الأعمال

عهد إلى لجنة التسجيل فى بحث المسائل الخمس الآتية :

- (١) تسمع اللجنة القطع التى تختارها من البيان المقدم من كل طالب وتوصى بتسجيل ما ترى فائدة فنية فى تسجيله .
- (٢) تعين اللجنة القطع التى لها أهمية خاصة والتى يراود تسجيلها على قالين من الشمع ليكون نجاحها محققا .
- (٣) أية الطرق أفضل لتنظيم محفوظات الأسطوانات ؟
- (٤) كيف تدرس هذه المستندات ؟
- (٥) على أى نظام ترتب المحفوظات الفونوغرافية ؟

بيان الأعمال

سماع واختيار القطع ذات الأهمية الخاصة :

- | | |
|--|--|
| (١) فرقة مراكشية . | (٨) فرقة من العازفين عزفا بلديا من القاهرة . |
| (٢) « عراقية . | (٩) « مغنيات (عوالم) من القاهرة . |
| (٣) « تونسية . | (١٠) « طبل ومزمار بلدى من القاهرة . |
| (٤) « جزائرية . | (١١) « زار (غناء ورقص) . |
| (٥) فرق سورية . | (١٢) « مغنين ريفيين من الفيوم . |
| (٦) مسعود جميل بك (تركيا) . | (١٣) « سودانية . |
| (٧) فرقة معهد الموسيقى الشرقى بمصر . | |

وقد شهدت اللجنة أيضا حفلة ذكر من طائفة الدراويش في تكية المولوية . وحضرت حفلة دينية للطائفة الليثية وحفلة دينية أخرى في كنيسة المعلقة للأقباط الأرثوذكس بمصر القديمة .

وبعد حضور هذه الحفلات قررت اللجنة تسجيل بعض ما سمعته على أن تتبع في ذلك المبادئ المينة بعد (ص ٩٦ وما بعدها) .

تود اللجنة أن يكون في ميسور الذين يهتمون بدراسة الموسيقى الشرقية كيفما اختلفت بيئاتهم أن يحصلوا على ما يسجله المؤتمر تبعا للقواعد التي تحددها لجنة تنظيم المؤتمر، وأن تكون كشوف الأسطوانات وبطاقاتها مكتوبة بلغتين (العربية وأخرى أوروبية) .

وللاجابة عن السؤال الثاني من أسئلة البرنامج كلفت اللجنة رئيسها انتقاء تسجيلات تعاد تعبثها مرة أخرى إذا أمكن زيادة في الاحتياط . وهذه التسجيلات تختار من بين القطع الممتازة في نوعها ولا سيما العراقية منها .

وطلبت اللجنة تنفيذا لرغبة الأستاذ بيلا بارتوك أن يكبس ويسحب تسجيلا الاسطوانة الواحدة، بحيث تمكن المقارنة بين أسطوانتين مختلفتين لقطعة واحدة يعزفها العازفون أنفسهم، لتتأى دراسة وجوه الاختلاف التي تظهر في عزف نفس القطعة .

الخطط التي يجب اتباعها

واللجنة لضيق وقتها لم تتمكن إلا من وضع برنامج تشرع اليوم في العمل به على حسب القواعد الآتية بحية بذلك عن ثلاث المسائل الأخيرة الواردة في برنامج أبحاثها . وهذه هي القواعد التي اتبعتها اللجنة بقدر الامكان في أعمالها :

(١) بحث القطع التي يرى تسجيلها واختيارها :

رأت اللجنة أنه لا يجوز في التسجيل الاقتصار على ما له قيمة فنية موسيقية كبيرة ، وأن الأولى أن تسجل أيضا كل قطعة تمثل تمثيلا صادقا للحالة الراهنة للموسيقى في كل جهة أو كل فرقة سمعتها .

ورأت اللجنة أن تتجنب الموسيقى التي لم تحافظ على النغمة الشرقية ، والتي يحاكي الموسيقى الأوربية الحديثة في أقبح صورها ، لأن تسجيل مثل هذه الموسيقى لا يصح أن يظهر في معهد أهم أغراضه التعليم . وحاولت اللجنة جهد استطاعتها أن تعطى كل فرقة موسيقية فكرة شاملة عن إحدى مجموعاتها (نوبة أو فصل) أو عن غناء ديني الخ . وذلك لتسجيل مثال لكل من الأجزاء التي تتألف منها .

اما فيما يختص بالمقامات الأخرى فقد طلبت اللجنة أن تسجل بوجه خاص الفواتح (التقاسيم والبشارف والسماعيات) التي لا تعزف على الوحدة والتي تعزف على آلة مفردة أو تغنى بصوت مفرد تصحبه آلة واحدة . فهذه الفواتح (تقاسيم وغيرها) هي التي احتفظ فيها بالأسلوب المتواتر على أصدق شكل ، وهي التي تعبر عن كنه المقام بأدق تعبير ممكن . وحاولت اللجنة أيضا أن تسجل بالنسبة لكل جهة مجموعة المقامات (الفواتح) والأوزان لمقارنتها ودراستها . كما حاولت بالتسجيل أن تمهد لدراسة المقارنة للمقام الواحد في الجهات المختلفة .

ورأت اللجنة في بعض الأحوال أنه يجب تسجيل الأغاني المسجلة فعلا من أسطوانات تباع ، ولم يكن لديها من الوقت ما يتسع لتحقيق مبلغ مطابقة هذه الأسطوانات للأغاني المسموعة . واعتزمت اللجنة زيادة على ذلك أن تسجل أنواع السلم المختلفة والأوزان لتخير منها مستندات جديدة ، كما رأت أنه يجب أن يكتفى بحفظ أصول الأسطوانات التي سجلها المؤتمر أو صورها . وهي ترجو أن تتخذ الوسائل لضمان حفظ الصور بمعهد الموسيقى الشرقى . واللجنة ترجو اتباع ما اختطته من مناهج .

وقد عملت اللجنة باقتراح الأستاذ فون هورنبوستل فقررت بإجماع الآراء عظم الأهمية التي تستفاد من الموسيقى الريفية ومن الأغاني المرتبطة بالحياة العامة . فان بجانب موسيقى المدن المهدبة موسيقى أخرى أسهل منها ، هي موسيقى تلك الفرق الريفية أو القبائل الرحالة أو أغاني أفراد غير موسيقيين مرتبطة بأعمالهم (أغاني أوقات العمل وأغاني الملاحين وأغاني الباعة في الطرق وهي شائعة في القاهرة) وهذه الأغاني معروفة ، وهي في التطور الحاضر السريع معرضة للضياع ، وإن أهميتها لا تنحصر في أنها من الأغاني الأهلية المتواترة إذ أن طابعها القديم غير المؤلف قد يهدينا إلى فهم الموسيقى القديمة (Classique) وهي في كثير من البلاد مصدر الإلهام لهذه الألحان الساذجة الجميلة . ويكفى أن نذكر في هذا الموضوع عن روسيا موسورسكى ورمسكى كورساكوف واسترافنسكى الخ . وعن أسبانيا الينثس ودفلا وغيرهما . ومن بين الموسيقيين الحاضرين في هذا المؤتمر الأستاذ هندميت والأستاذ بيلا بارتوك يمكنهما أن يذكرنا لنا أهمية هذا الإلهام في مؤلفاتهما .

والبحث عن هذه الموسيقى في الأرياف وبين القبائل الرحل يفضل البحث عنها في الطبقات السفلى للمدن . واللجنة في سبيل هذه الأبحاث ترى من واجبها أن توصي باتباع الخطة التي ترافق هذا التقرير (ملاحق رقم ١) وهذه الخطة تبين الطريقة المثلى التي يجب اتباعها للوصول إلى أحسن غرض لاسيا في القرى وفي القبائل ، كما تبين مختلف الأغاني التي يمكن سماعها وخير الأسئلة التي يحسن وضعها . واللجنة توجه النظر

إلى المزايا التي تعود من أن يضم إلى الوفود التي ترسل إلى القرى وبين القبائل إخصائيون يعرفون اللهجات المحلية والشعر وانظمة الاحتفالات وأجناس ساكني المناطق التي يزورونها .

ولتحقيق هذه الأبحاث يسر اللجنة عند نهاية هذا المؤتمر أن يصحب الدكتور الحفنى الدكتور لانحان للقيام بدراسة هذا الموضوع ، فإذا تعسر ذلك صحبه أحد أعضاء معهد الموسيقى الشرقى ، وأن يستمر التعاون بين مصر وأوربا بتقديم مصر معلوماتها فى الموسيقىات الشرقية وتقديم أوربا مالىها من طرق المقارنة التي اختبرتها فى كثير من المناطق ، ويمكن أن يرسل إلى أوربا بعض الشبان المصريين ليتعلموا على هذه الأبحاث أو أن يستدعى إخصائى إلى القاهرة ليشترك هو ومعهد الموسيقى الشرقى فى هذا الشأن .

(ب) التسجيل :

فيما يختص بالتسجيل ترى اللجنة ما يأتى :

(١) أن يعتمد فى الاختيار على المبادئ المذكورة آنفا .

(٢) أن يسجل بقدر الامكان فى نهاية كل أسطوانة مطلق أوتار الآلة الوترية ، وسلم آلات النفخ ، والإيقاع وحده ، ونغمة " لا " المتعلقة بالديابازون . وإذا وجد موسيقى ممترن وممكن جدا صح الاعتماد عليه فى تسجيل المقام .

(٣) أن تحرر وقت التسجيل بطاقات تحقيق على المثال البين فى الملحق (رقم ٢) ولاجتناب التكرار عند وجود فرقة (أوركسترا) يجب أن تحرر البطاقات الآتية : بطاقة خاصة بالفرقة وأخرى خاصة بالعاظف وثالثة خاصة بالقطع ، وهذه البطاقات تشير إلى السابقة دون أن تنقل كل ما تحوى عليه .

(٤) أن تتم هذه البطاقات بفوتوغرافيات إذا أمكن ، لبيان قطع الرقص وتصوير بعض الطرق لعزف الآلات أو بعض حركات المغنى وإشاراته وتعبيرات وجهه ، ويكون ذلك بالسينما وتفضل الناطقة منها . وفى بعض الأحيان تؤخذ صور بطيئة للأوضاع التي تختار ، (يرجع إلى الملحق رقم ٣ من التقرير) .

(٥) ويجب أن يتم التسجيل بإثبات نصوص القطع كما يغنيها أهلها ، وأن تكون مدونة على حسب نطقهم (*) وأن تدون الملاحظات الخاصة بالآلات وأجزائها المختلفة واستعمالها الفنى الخ وبالمقامات والأنغام وصلتها بالأعياد والعادات وأوقات أدائها إن وجد ذلك .

(*) ويجب أن تؤخذ النصوص حتى ولو كانت الأحوال لا تسمح بأخذها بدقة ، فانها على أى حال بعد مقارنتها بالأسطوانة ستمين الإخصائى فى عمله ، ولو كانت هذه النصوص غير صحيحة أو جزئية جاز أن يستعين بها مع الأسطوانة الإخصائى فى عمله ويجب ذكر الأحوال التي لم تراعى الدقة فيها عند النقل .

(٦) بناء على اقتراح الدكتور هايتز ترى اللجنة إمكان استعمال رسم بياني آلى (ميكانيكى) للموجات الموسيقية ، وتشير إلى وجود أساليب خاصة بنظرية (سيفرس وروتز) عن الطرق المختلفة للتعبير، بها يتأتى اختيار أنواع الانشاء الموسيقى العربى .

والبيانات السابقة ترجع إلى التسجيل فى (الأستوديو) وهى وحدها تؤدي إلى نتيجة مرضية ، وأما السائح الذى يسافر وحده دون أن يتمكن من أن يحمل معه إلا قليلا من الأدوات فخير له أن يستعين بالفونوغراف (اديسون ستاندر) وهو أسهل آلة عرفت حتى اليوم وأرخصها .
والأفضل أن ترسل وفود تحمل هذا الفونوغراف لتقتطف مجموعة من هذه المستندات من مقرها حينما يتعسر حضور العازفين إلى القاهرة ، وأن يكلف أفراد ذوو كفاية بالقاهرة تعبئة هذه المجموعات على أكل وجهه فى عصرى * .

(ج) محفوظات الاسطوانات :

المستندات التى اختيرت وجمعت طبقا للبيانات المقدمة تحفظ فى خزانة الاسطوانات ويمكن تنظيمها طبقا للبادئ الآتية :

١ - التقسيم :

يستحسن أن تقسم خزانة الاسطوانات ثلاثة أقسام :

(أ) قسم مصر .

(ب) قسم البلاد الأخرى ذات الثقافة الاسلامية .

(ج) قسم البلاد الخارجة عن تلك الثقافة .

ويعنى فى كل هذه الأقسام بموسيقى المدن والأغاني القروية والأغاني المرتبطة بالحياة العامة .

٢ - الموظفون :

من المستحسن أن تتوافر المعلومات الموسيقية فى الموظفين الذين يعهد اليهم فى الإشراف على خزانة الاسطوانات والتسجيل وجمع الموسيقى ، وأن يكون لهم إلمام تام بأساليب العمل ومعرفة وشغف بالأغاني القروية والأغاني التى ترتبط بالحياة العامة .

* ولزيادة الايضاح انظر محفوظات الاسطوانات فقرة ٤ (أدوات التسجيل) .

٣ — شراء الأسطوانات :

ومن الضروري لفائدة مصر وجميع البلاد ذات الموسيقى العربية أن تكون كشف الأسطوانات شاملة لما في خزانة حفظها من الآن إلى أن يتم تنظيم هذه الخزانة ، وأن يتولى معهد الموسيقى الشرقى من الآن جمع هذه الكشوف .

ويجب أن تكون هذه الكشوف فى كل بلد مصحوبة ببيان يحزره إحصائيون يبينون فيه الأسطوانات التى لها أهمية من وجهة الدراسة ^(١) والتى يجب شرائها لتكون بين ما يحفظ بالخزانة .

وستشكر البعثات التى تهتم بالموسيقى الشرقية فضل معهد الموسيقى الشرقى إذا تكرم فأرسل إليها نسخا من كشف الأسطوانات المشار إليها ، ويحسن إصدار قانون يحتم إرسال نسخة من كل أسطوانة تؤخذ إلى تلك الخزانة كما هى الحال فى إرسال الكتب ^(٢) ، ويُنخب بعض الأسطوانات المصنوعة فى مصر للاحتفاظ بها .

٤ — أدوات التسجيل :

• وأفضل آلة فى الوقت الحاضر للتسجيل يستعملها السائح المنفرد الذى لا يمكنه أن يحمل إلا بعض أدوات خفيفة هى الجهاز القديم الصغير ذو الأسطوانات (من نوع اديسون ستاندر) غير أنه يجب أن تكون هذه الآلة محكمة الصنع .

ولكثرة النفقات اللازمة لنقل آلات التسجيل الكهربائية وتركيبها نرى من الاوفق إرسال وفود إلى بلاد مصر النائية لتسمع ما يغنيه الناس هناك ، وتطلب إلى من ترى أن غناءهم جدير بالعناية أن يحضروا إلى القاهرة على نفقة دار حفظ الأسطوانات حتى تسجل الأغاني المختارة فى (الاستوديو) . والأفضل أن تتفق خزانة المحفوظات هى وشركة من شركات الفونوغرافات الكبيرة بدلا من تشييد (استوديو) لتسجيل به كل ما يلزم من المقطوعات الحديثة ، لأن مثل هذا (الاستوديو) كثير النفقة بسبب الحقوق التى تمنى هذه المقطوعات الحديثة ، ولأنه يجب استخدام مهندسين فنيين لا يمكن إبقاؤهم باستمرار فى خزانة حفظ الأسطوانات . ويجب دراسة مسألة الآلات الكهربائية للتسجيل التى يمكن نقلها ولا توجد للآن آلة تفى بالغرض المطلوب . وقد وجه جناب المسيو شندلر نظر اللجنة إلى وجود آلة حديثة فى أمريكا استعملتها بعثة لامب فى بلاد التبت وقد حققت الغرض المنشود .

ويحسن أيضا دراسة السينما الناطقة التى يمكن الاعتماد عليها عمليا للأبحاث التى سبقت الإشارة إليها .

(١) وقد قبل مسعود جميل بك عن تركيا والمسيو شوتان عن الجزائر ومراكش أن يحزرا البيانات اللازمة لكشف هذه الأسطوانات ، وقد طلب من غيرهم فى بلدان أخرى عمل مثل هذه الكشوف .

(٢) فى كثير من بلاد أوربا يودع المؤلف نسختين من كل كتاب فى دار الكتب الحكومية .

٥ - الصيانة :

(أ) لما كانت الأسطوانات سريعة التلف حسن ألا يستعمل من كل أسطوانة سجلها المؤتمر إلا عدد محدود وأن يحفظ الباقي . أما فيما يخص بالأسطوانات التي سجلت للتجارة واشترتها دار حفظ الأسطوانات فيحسن انتقاء نسختين من كل أسطوانة ذات أهمية ، وأن تستعمل إحدهما وتحفظ الأخرى .

(ب) ويحسن لتجنب سرعة تلف الأسطوانات ألا تستعمل في الدار غير الأبر الخشبية في الأحوال الخاصة ، أما الأبر المعدنية فتستعمل في الحفلات * .

(ج) ولما كانت أسطوانات الشمع أسرع إلى التلف من الأسطوانات العادية وجب لضمان حفظها :
أولا - عمل أصول (أمهات) يتيسر بها عمل أسطوانات أخرى ، وهي طريقة قليلة النفقة
سيقوم بها الأستاذ فون هورنبوستل في برلين .

ثانيا - نقلها مباشرة على أسطوانة أخرى بطريقة كهربائية ، ولدى بعض الشركات آلات تسهل هذه العملية .

(د) لما كانت شركات الفونوغرافات لا تحافظ على أصول الأسطوانات أو الصور الأخرى التي تسجلها إلا بضع سنين ، حسن إصدار قانون ينحول خزانة حفظ الأسطوانات أن تعين الصور التي ترى فيها أهمية كبيرة والتي يجب على الشركات قبل إتلافها أن تقدمها لتلك الخزانة لتشتريها بثن المعدن .

(هـ) يجب على خزانة حفظ الأسطوانات ان تستوثق من أن طريقة صيانتها وترتيبها واختيار محال حفظها تكفل حفظها وخصوصا الرقيق منها فان الحرارة قد تصيبها بضرر عظيم .

٦ - كشف الأسطوانات (الكالوج) :

يجب ترتيب الأسطوانات على حسب المناطق (ترتيبا هجائيا) وعلى حسب الأنواع في كل منطقة .
ويجب عمل كشف مذيّل بفهرس مرتب على حسب المواد يرشد إلى الأسطوانات ومحال وجودها ، كما يجب تحرير هذا البيان عن كل منطقة بعمل بطاقات يدوّن فيها اسم المقام واسم التوقيع واسم النوع ونوع الأغاني . ويجب أن يحتوي الفهرس على كل بيان لازم للرجوع إلى الكلمة الأصلية .

* وهذه الأبر الخشبية يمكن استعمالها مرات عدة إن برت مثله الشكل ، وهي تستعمل في الفونوغراف العادي . أما الأبر الخاصة الحمراء التي عليها علامة فونو مثلا فتستعمل للاتقاط بالكهرباء .

٧ - الاذاعة :

لا يسمح بدخول خزانة حفظ الأسطوانات إلا للاخصائيين ، لأن الأسطوانة قابلة للتلف بسرعة . ويجب اعتبار تلك الدار كقسم حفظ المخطوطات في دار الكتب ، لا يدخله إلا عدد قليل من الاخصائيين . ولكي يعلم الجمهور مدى ثروة تلك الخزانة يجب أن تقام حفلات غناء بالفونوغراف الكهربائي من نوع (Pick up) الذي لا يعطى صوتاً قوياً ، وأن يذكر في هذه الحفلات إيضاح موجز عن الأسطوانة . ويمكن إلقاء محاضرات في الراديو إذا لم يكن ذلك متعذراً . وحبذت اللجنة رأى الأستاذ بارتوك ، وهو أن تباع بعض الأسطوانات التي يرغب المؤتمر في تسجيلها ، وليس الدافع لذلك الفائدة التجارية ، وإنما الغرض منه أن تنتشر الموسيقى العربية بين جمهور كبير ينشد الثقافة ويتطلع إلى معرفة تلك الموسيقى .

ولم يقبل كثير من المغنين أن يسجل غنائهم إلا على شرط ألا تباع أسطواناتهم ، لذلك يجب ألا تدخل هذه الأسطوانات فيما هو معد للبيع . أما الأسطوانات الأخرى فيجب قبل بيعها الاتفاق مع أصحابها أو مع من أرسلوها ، وكذلك مع الشركة (وقد ضمن لهم من قبل أنها لن تباع) ويمكن تكليف الشركة أن تباع بعد تعديل العقد إذا اقتضى الحال ذلك على شرط أن يدفع إلى معهد الموسيقى الشرقي جزء من ثمن كل أسطوانة تباع .

(د) دراسة مستندات دار حفظ الأسطوانات والانتفاع بها :

إذا ما جمعت هذه المستندات ترى اللجنة حينئذ استخدامها لغرض الدراسة والتعليم ، أما فيما يختص بالدراسة فيجب أن تدون المستندات المسجلة بجميع تفاصيلها لاعطاء فكرة تامة لعزف فردى . ولهذا الغرض يجب أن تستعمل نوتة دقيقة ما أمكن ، بحيث تشمل المسافات التي هي أصغر من نصف المقام وتدل دلالة واضحة على علامات ضربات الطبل على حسب تفاوت ارتفاعاتها ، وتحديد بالضبط رنين الصوت والآلات واللهجات والتركيب الموسيقي* .

وقد أريد بتسجيلات المؤتمر تسهيل هذه التدوينات ، وبفضل هذه التدوينات والأسطوانات يمكن إجراء الأعمال التحليلية للتمكن من إظهار مميزات الموسيقى الشرقية ، وتلك هي الغاية المنشودة من هذه الأبحاث . ويجب أن تستعمل خزانة حفظ الأسطوانات لفهم الموسيقى الشرقية (انظر خزانة حفظ الأسطوانات فيما سبق - رقم ٧ إذاعة) كما يجب أن تفي بأغراض التعليم على حسب تعليمات اللجنة المختصة . ولا ينبغي إعاقة أية أسطوانة مما بتلك الدار للسماع أو للحفظ مخافة تعريضها للتلف أو الكسر . كما أنه لا يمكن استخدام الأسطوانات المسجلة بالمؤتمر في التعليم ، فإن اللجنة تظن أنه يمكن استخراج عدد خاص منها بالمدارس يصحب بملاحظات موجزة تناسب الأطفال .

* وضعت في أوربا طرق عدة لعلامات النوتة للموسيقى الشرقية ، ولذكّر منها طرق فون هورنيوستل ومتحف الأصوات بجامعة باريس (سترن - متحف الأصوات شارع برناردين رقم ١٩ باريس) .

خاتمة

لما كان الغرض من هذا التقرير إيمان الانتفاع به في الأعمال المستقبلية كان من المفيد تلخيص مسائله :

(أ) فيما يختص باختيار القطع المسجلة لا يجوز أن ينظر من يجمعها إلى أساليب التأليف ، ولكن يجب أن يراعى في ذلك القطع ذات الأهمية الخاصة بكل نوع وكل منطقة وكل قبيلة . فقد يكون لهذه النماذج قيمة كبيرة في الدراسة التاريخية وقد تصبح في الحال أو الاستقبال مصدر نفحات للموسيقين ، ويجب أن يهجر كل ما يحمل طابع التقليد السطحي للموسيقى الأجنبية وليس له أصل ولا طابع خاص في الانشاء التلحيني .

(ب) كل نوع من الموسيقى يجب جمعه من الأفراد العارفين به من قديم الزمن ولهم فيه مرانة واعتياد لا من الأفراد الذين درسوه من زمن قريب .

(ج) تعد خزانة حفظ الأسطوانات لحفظ المستندات المجموعة ، وتقوم مع ذلك بخدمة التعليم وأبحاث العلماء ، وتكون تلك الخزانة أساسا لدراسات تاريخ الموسيقى والمقامات والأوزان والتلحين والسلم والآلات ومسائل التعليم وهي الأعمال التي ألفت لها لجان المؤتمر الأخرى ما

القاهرة في ٢٨ من مارس سنة ١٩٣٢

رئيس اللجنة	سكرتير اللجنة
دكتور روبرت لانحان	راغب مفتاح

ملحقات تقرير لجنة التسجيل

(وهي ثلاثة ملحقات)

الملحق الأول

تعليمات للكلفين تسجيل الموسيقى وعلى الأخص الموسيقى الريفية
والموسيقى التي تتصل بالحياة العامة

يجب أن تتوطد رابطة من الثقة والميل بين من يغنى أو يعزف ومن يلتقط الأغنية . ويجب التغلب على الحياء والتخوف من الوقوع فيما يثير الضحك وهو ما يحصل في أغلب الأحيان . وأهم شيء أن يكون الانسان سهل الخليفة مستقيما محبوبا ، وأن يحدد ما يبحث عنه ، وأن يفهم جيدا بأن المراد أن يحصل على أغنية لا كما يغنيها موسيقى محترف بل يكفي أن تغنى بصوت منخفض ، وأن الذى يبحث عنه هو الأغاني التي تتصل بجميع أعمال الحياة ، ويجب على الانسان ألا يخشى أية سخريه كما يجب عليه أن يتروى بالصبر ، لأن من يسأله سيجيبه دائما في أول الأمر بأنه لا يعرف شيئا . دع الثقة تتوطد شيئا فشيئا ، ثم غن بصوت منخفض بعض الأغاني وأظهر الاهتمام والميل ، وحينما تذلل هذه العقبات يتم التعاون . وليس المراد الاكتفاء باختيار ما له أهمية موسيقية حقيقية ، بل تسجيل مختلف أنواع الموسيقى التي تصادفها . والأفضل تسجيل كل شيء وتدوينه حتى الأغاني المعروفة لفرد أو اثنين إذا ظهر أنها متواترة في الجهة المزورة . ويحسن تجنب القاء الأسئلة الدقيقة بل الواجب أن تؤجل لوقت آخر ، وينبغي ألا تفسد النغمات بالمقاطعة وأن يتبع الانسان حركة الغناء ويستمر في الاصغاء . ومن المفيد تدوين كشف بأنواع الأغاني وأن يسمح هذا التدوين بتوجيه من يغنى إلى مختلف الأنواع .

مثال ذلك :

١ - أغاني العمل :

للزراعة : البذر والحراث وغير ذلك .

أعمال الطرق : الحفر ، ورفع الأثقال ، وأعمال الصناعات ، والأغاني المسجوعة ، وأغاني السرور بعد انتهاء العمل .

٢ - أغاني الحب .

٣ - أغاني الرقص .

- ٤ — أغاني الحرب .
- ٥ — أغاني الصيد .
- ٦ — أغاني السير : مرشدو القوافل ، والسير البطيء والسريع ، والجمالون والجمالون وغير ذلك .
- ٧ — غناء الحركة فوق الماء : المجدفون والملاحون .
- ٨ — أغاني أرجوحات الأطفال .
- ٩ — أغاني الأطفال والألعاب .
- ١٠ — نواح الجنائز : الشكوى في ساعة الموت وترنيم الجنائز وأناشيد ذكر الموتى .
- ١١ — الأغاني الشافية من الأمراض والطاردة للشياطين .
- ١٢ — أغاني السحرة وأغاني الاستسقاء ونحوها .
- ١٣ — الأغاني الدينية : الحفلات الدينية والأذان وتلاوة الكتب المقدسة وأغاني التضحية وغير ذلك .
- ”وفي هذه الطوائف الأخيرة (من عشر إلى ثلاث عشرة) إذا أريد تجنب الفشل التام الذي يمكن أن يعوق الاستمرار في العمل يحسن ألا يشرع فيها إلا بعد الانتهاء من الأنواع الأخرى ، ويجب ألا تطلب إلا بعد ثقة واطمئنان “ .
- ١٤ — غناء الحنين إلى الأوطان : التأسف على الوطن .
- ١٥ — الأغاني الملكية : الملك والرئيس والحفلات الخاصة بهما (عند الخروج والتشريفات وغير ذلك) .
- ١٦ — الأغاني التي تمثل واقعة تاريخية .
- ١٧ — أغاني المضحكين (وفي هذه يجب أن يتحقق من حذف الأجزاء المخلة بالآداب) .
- ١٨ — أغاني التجار .
- ١٩ — أدعية الشحاذين .
- ٢٠ — أغاني القمر التي تغنى ليلة تمه .
- ٢١ — أغاني الختان .
- ٢٢ — نداء الرعاة والجليلين ، وحكاية الأصوات ، وصياح الصيد ، وصياح الطرق ، ويجب للحصول على الأغاني أن يمارس الانسان شؤون الحياة من المهد إلى اللحد : ميلاد وطفولة وختان وواجبات دينية وسياحات . عمل وصيد وحرب وزواج وولادة وأمراض وجنائز ، وكل هذه الحوادث تهيئ المناسبة لمختلف الأغاني .

ويحسن بعد ذلك الشروع في التسجيل أو التدوين بالنوتة " ويلزم أن تستعمل في النوتة علامات خاصة " والأفضل أن نصل إلى مرتبة التدوين هذه في الوقت الملائم من غير تعجل أو إبطاء .

ومن أهم الأمور في التسجيل أن تين اللحظة التي تنتهى فيها الأغنية ، وقبل هذه اللحظة بنصف دقيقة يقف الانسان أمام المغنى ويدها مبتعدتان ، ثم يقربهما شيئاً فشيئاً حتى تتقابل بالضبط عند انتهاء القطعة ، وبهذه الطريقة يعرف المغنى اللحظة المناسبة لانهائه .

ويحسن إذا دعت الحال أن يوضح القائم بالتسجيل لمن يسجل أصواتهم كيف تعمل الآلة ، وبذلك يوقظ فيهم الاهتمام والتطلع ، وهما أعظم مشجع لهم ولا سيما لمن يترددون في إعطاء أغانيهم .

ولا يتجنب هذا إلا إذا خيف أن يحول دون نجاح العمل باعتقاد من تسجل أصواتهم أن هناك أرواحاً شريرة مؤذية ، وهذا شاذ جداً .

ويحسن تدوين أوزان النقرات بتسجيل شكل الحركات ومختلف الضربات التي لا يستطيع الأسطوانة أن تؤديه .

وحيثما يتم التسجيل أو التدوين بالنوتة يحسن أن يتم العمل بالتصوير الشمسى والبيانات ، وذلك بتصوير المغنين أو العازفين والآلات التي عزف بها ووضع بيان لكل أغنية ، على أن تكون هذه البيانات على نحو ما فى الكشف الآتى الذى يتبع فى جميع البلاد وإن لم يكن تاماً . وينبغى أن تتجنب مضايقة الارادات القوية ، وألا تسأل كالمتمحن ، واجتهد أن تحصل فى محادثتك على أكثر ما يمكن من المعلومات باتباع بيانات مجموعة الأسئلة .

التعليمات التى تصحب التسجيل

الاسم الكامل لكل مغن أو عازف .

محل إقامتهم بالضبط ، وإن لم يكونوا مولودين فيه فليبين مسقط رأسهم (وتضاف بقدر الامكان البيانات المتممة : العمر والعمل والدين ونحو ذلك والجنس عند الاقتضاء ، وإذا كان الموسيقى يعرف الموسيقى الأوربية أو سبقت له سياحة فى بلاد أخرى) .

اسم الأغنية أو اللحن وبيان نوعها إن كانت غناء حب أو رقص أو عمل أو أرجوحة الخ وترجمة اسم الأغنية واللغة التى وضعت بها .

وصف الآلات التي عزف بها مع أسمائها .

اجتهد أن يكون متن الأغاني بلهجة البلاد ، ويتبين اسم هذه اللهجة . ولو فرضنا أن متنا من هذه المتون كان حافلا بالأغلاط فإنه لا يعدم أن يكون مفيدا ، وهو يسمح للاختصاصي بوساطة التسجيل أن يصحح المتن .

أضف بقدر الامكان البيانات الآتية :

- (أ) نوع الأغنية وارتباطها بالأعياد أو العادات ولأية مناسبة غنيت .
- (ب) يتبين إذا كانت الأغنية معروفة ، ثم بين الجهات المنتشرة فيها .
- (ج) القدم : هل يظن المغني أن الأغنية التي غناها قديمة ولماذا ؟ هل كان يعرفها أبوه وجده ؟
- (د) بعض تفاصيل عن الآلات : وصفها وكيف تستعمل ومتى تستعمل وفي أية جهة وهل هي قديمة ؟

ترجمة المتون المغناة بقدر المستطاع ولو كان بها غلط .

الملحق الثانى

التعليمات المطلوبة لتسجيل الموسيقى العربية

لكل فرقة (أوركستر) :

تأليف الفرقة (الأوركستر) وأسماء الموسيقيين .

تبين الآلة التى عزف بها كل موسيقى "الاسم الوطنى وما يرادفه إن وجد" وتوصف الآلات غير العادية بإيجاز .

لكل موسيقى بطاقة خاصة :

الاسم واللقب

العمر

محل الإقامة

محل الميلاد

المهنة

الدين

بيان الجنس أو القبيلة إن اقتضت الحال .

هل يعرف الموسيقى الأوربية ؟

هل ساح ؟

أين تلقى الموسيقى ؟

لكل قطعة مسجلة بطاقة خاصة :

الاسم بالضبط والبيان الخاص إن وجد .

هل عزفت القطعة فى ظروف خاصة وما هى "أعياد ، ساعات اليوم الخ" ؟

هل يعرف الموسيقيون مدى المنطقة التى تعزف فيها هذه القطعة ؟

هل يظن الموسيقيون أن القطعة قديمة ؟

هل يعرفها الشيوخ حينما كانوا شبابا ؟

يدون المتن المغنى بخط عربى مع ترجمته ولو كان به خطأ ، بأن كان يمثل لهجة خاصة لا يعرفها أحد ، وإذا كان هناك شك فى صحة المتن فليبين .

تتم هذه البطاقات بقدر الامكان :

(أ) بصور شمسية طبقا للبيانات المدونة فى الملحق الثالث وعند الاقتضاء برسوم تقريبية (كروكية) فنية .

(ب) ويوضع للآلات بيان يتناول أداءها الفنى والأجزاء التى تتركب منها هذه الآلات .

(ج) يوضع لكل قطعة شرح كاف للمقامات ” والمسائل الخاصة “ والأوزان ونوع الانشاء التلحينى .

الملحق الثالث

الصور الشمسية المتمة لتسجيل الموسيقى العربية

(ملخص المحضر رقم ٦ لجلسة الثانية المنعقدة في يوم الخميس ١٧ من مارس سنة ١٩٣٢)

يجب أن تمثل الصور الشمسية :

- (١) مجموع الفرقة (الأوركستر) مع أوضاع الموسيقيين العادية حينما يعزفون .
- (٢) صورة لكل موسيقي على انفراد وهو يعزف "إن كان نموذجاً للطبقة التي هو منها على الأخص"
فتؤخذ له صورة رأسه وحده .
- (٣) وإذا كانت الآلة الموسيقية صغيرة لا تظهر جلياً في الصورة الشمسية وهي في يدي الموسيقي
أخذت صورة مكبرة للآلة مع يدي الموسيقي الذي يعزف بها ، وإذا أخفت يداها جزءاً من الآلة صورت
وحدها .
- ولا فائدة من تصوير صور عدة آلات متشابهة عزف بها موسيقيون مختلفون ، ويحسن أخذ صور
لمختلف الأوضاع ، كأن يصور العازف وهو يعزف بآلته ، وألزم ما يكون ذلك في آلات النقر كالطبول
وما شاكلها .
- وهذه الصور الشمسية يجب أن يؤخذ موجبها بحجم معتدل ($10 \times 7 \frac{1}{2}$) حتى يمكن استعمالها في الفانوس
السحري .

بيان المقطوعات التي أتمت اللجنة تسجيلها والتي قامت
بتعبئتها شركة الجراموفون

الجوقة العراقية

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم الممثل أو العازف	ملاحظات
H.C. 20	يا يوسف الحسن...	١		كسرت في أثناء الطريق *
	» »	٢		
H.C. 21	» »	٣		
	» »	٤		
H.C. 22	ما دار حسنه بشر	١	عهد أفندي القباني	
	» » »	٢		
H.C. 23	راحت ليالى الهنا	١		
	» »	٢		
H.C. 24	» »	٣		
	» »	٤		
H.C. 25	» »	٥		
	» »	٦		
H.C. 26	الويل ويلي	—		
	لا تظنوا عني تنام	—		
H.C. 27	خذ العيش واغمم	١		
	» »	٢		
H.C. 28	كيف يقوى على الهوى	١		
	» »	٢		
H.C. 29	» »	٣		
	» »	٤		
H.C. 30	» »	٥		
	» »	٦		
H.C. 31	مالى أرى الهم	١		
	» »	٢		
H.C. 32	» »	٣		
	» »	٤		

* الأسطوانات المكتوب أمامها "كسرت في أثناء الطريق" قد كسر شمعها والمستطير إعادة تعبئتها .

(تابع) الجوقة العراقية

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.C. 33	أسلم ولا ذاكرها لى	١	محمد أفندى القبانجي	كسرت في أثناء الطريق
	» »	٢		
H.C. 34	أرى آثارهم فاذوب شوقا	١		
	» »	٢		
H.C. 38	من يوم فرجك	١	يوسف أفندى باتو صالح أفندى شمیل عزورى أفندى يوسف أفندى مير زعور	
	» »	٢		
H.C. 39	» »	٣		
	» »	٤		
H.C. 35	تقاسيم سنور (أوج)	—	يوسف أفندى باتو صالح أفندى شمیل عزورى أفندى يوسف أفندى مير زعور	
	» كانه (عشاق)	—		
H.C. 36	» عود (لاى)	—		
	» قانون (بنجكاه)	—		
H.C. 37	تسعة أوزان على الدف	—	إبراهيم أفندى صالح يهودا أفندى شماس	
	» الدمبوك (طلبه)	—		
H.C. 56	يا صاح ربيعى جفونى	١	محمد أفندى القبانجي	
	» » »	٢		
H.C. 57	» » »	٣		
	» » »	٤		
H.C. 58	طهر فؤادك بالراحات تطهيرا	١	محمد أفندى القبانجي	
	» » »	٢		
H.C. 59	يا ناعس الطرف	١		
	» »	٢		
H.C. 60	» »	٣	عزورى أفندى يوسف أفندى مير زعور	
	» »	٤		
H.C. 61	تقسيم عود حكيمى ودشتى	—		
	» قانون حجاز وختابات	—		

(تابع) الجوقة العراقية

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.C. 62	تقسيم سنور طاهر وحديدي ...	—	يوسف أفندي باتو	كسرت في أثناء الطريق
	» سنور سيكاه وعليلوى ...	—		
H.C. 63	» سنور عريون واروفا ...	—	—	كسرت في أثناء الطريق
	» كانه محمودى ورشدى ...	—		
H.C. 64	» » أجورى وافشار ...	—	صالح أفندي شمیل	كسرت في أثناء الطريق
	» » نواه وأرواح ...	—		
H.C. 114	طلت ياليل ولم تبد صباحا ...	١	—	—
	» » » ...	٢	—	
H.C. 115	» » » ...	٣	—	
	» » » ...	٤	—	

قانون سوري

H.C. 107	تقسيم حجاز كار وصبا ...	—	فوزى أفندي القلطقجى	
	تقسيم راست وسيكاه ...	—		

الجوقة التونسية

H.C. 40	نوبة راست الذيل (الاستغناح	١	محمد بن حسن ومحمد الشريف	
	وأول الصدر) ...	٢		
H.C. 41	نوبة راست (باقي الصدر) ...	٣		
	» (الآيات) ...	٤		
H.C. 42	» (البطايحي الأول) ...	٥		
	» (باقي البطايحي الأول والثاني	٦		
H.C. 43	» (» الثاني) ...	٧		
	» (توشيه) ...	٨		
H.C. 44	» (») ...	٩		
	» (برول) ...	١٠		
H.C. 45	» (درج) ...	١١		
	» (الخفيف) ...	١٢		

(تابع) الجوقة التونسية

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	امم المفتي أو العازف	ملاحظات
H.C. 46	نوبة راس (المادة)	١	محمد بن حسن ومحمد الشريف	
	» (»)	٢		
H.C. 47	يا أهل ودي (قصيدة)	—		
	أقبل البدر في الصباح ويا الأسير	—		
H.C. 48	كم دعينا لغيركم فأينا (قصيدة)	—		
	زارني منتي (موثق) وآل قومي	—		
H.C. 49	الحاظ ظي (قصيدة)	—		
	انظر لخال وما جرى (موثق)	—		
H.C. 50	استخبار طبع الرهاوي والذيل	—		
	» العراق والسبكا	—		
H.C. 51	قصيدة طبع الحسيني	—		
	طبع الراس والرمل مايه	—		
H.C. 52	» النوا والأصبعين	—		
	» رست الذيل والرمل	—		
H.C. 53	» الأصفهان والمزوم	—		
	» المايه ومحير سبكا	—		
H.C. 54	لا إله إلا الله	—		
	اجلها يا ماشطه	—		
H.C. 55	تعليقة المطاهر	—		
	هللوا الله وهللوا	—		
H.C. 83	هاونهم شبح بالعين	—		
	في غيتي يا بيا	—		
H.C. 84	مغذو رجل النواجر	—		
	وشم يا وشام	—		
H.C. 85	الى رني بات مرتاح	—		
	يا ناري يا كبر عذاني	—		
H.C. 86	رقص النعطة	—		
	» فزاني	—		

ألحان تركية

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المفتي أو العازف	ملاحظات
H.C. 77	كردلى حجاز كار واسيل أفندى ..	١	مسعود جميل بك (طنبور)	
	» » » » ..	٢		
H.C. 78	حجاز كار سماعى مرحوم جميل بك ...	—		
	زيتق (رقص)	—		
H.C. 79	مندرا	—		
	خلق شرق (مفتى وطنبور)	—		

الجوقة الجزائرية

الحاج العربي بن صارى ورضوان بن صارى	١	نوشيه	H.C. 10
		»	
	١	شمس العشية تصفر	H.C. 11
		» » »	
	١	حرق الضنى	H.C. 12
		»	
	١	لا زال دهرك	H.C. 13
		» »	
	١	الكرسى — رانى نهواك	H.C. 14
		باقى رانى نهواك والانصراف	

(تابع) الجوقة الجزائرية

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المفتي أو العازف	ملاحظات
H.C. 15	استخبار وليالى	—	الحاج العربي ابن صارى ورضوان بن صارى	
	يا مقابل	—		
H.C. 16	كن فى عشق على حذر	—		
	بتنا فى هنا	—		
H.C. 17	على من ما كون	—		
	قطر الندى	—		
H.C. 18	محيا بكم كل أرض	—		
	قم ترى الزهر	—		
H.C. 19	فاح البنفسج	—		
	الورد يفتح فى الخلود	—		
H.C. 87	تم دير الجزاير	—		
	يا عشاق	—		
H.C. 88	الربيع أقبل يا إنسان	—		
	سلى همومك	—		
H.C. 89	ما للغمام ييكى	—		
	تلسان بالعليا	—		
H.C. 90	هاجوا على الفكر	—		
	قتلتى من غير شرع	—		

الجوقة المراكشية

H.C. 1	البغية والطبع	—	السيد محمد الشويكة	
	توشبه	—		
H.C. 2	أهلا بكم	—		
	حبى معى	—		
H.C. 3	يوم عجيب	١		
	» »	٢		

(تاج) الجوقة المراكشية

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المفتي أو العازف	ملاحظات
H.C. 4	فر تكامل	—	السيد محمد الشويكة	
	عج بالحمى	—		
H.C. 5	بكتاني قار... ..	—		
	كل من يهوى	—		
H.C. 6	عنى لغير جمالكم	—		
	غيتك وتوشيه	—		
H.C. 7	صبحنا فى روض	—		
	يا عشاق قد أعيا صبرى	—		
H.C. 8	أهدى نسيم الصبا	—		
	مالت التراب وكيف يستريح	—		
H.C. 9	حبى حين زمرقه	—		
	جول ترى المعانى	—		
H.C. 70	سلام على أهلى	—		
	يا بوريق الغورى... ..	—		
H.C. 71	أناى زمانى بما أرتضى	—		
	أتم مقصده... ..	—		
H.C. 72	لا تريدنا على سعدى بها	—		
	وأسميت معشوقا	—		
H.C. 73	فلا قوة عندى	—		
	لا فرق الله شمل العاشقين	—		
H.C. 74	وسخر له الله	—		
	لم أظهر المولى	—		
H.C. 75	جججوك عن مقل العباد	—		
	عمرى عليك تشوقا	—		

الحان مصرية

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المفتي أو العازف	ملاحظات
H.C. 128	قل لي رأيت ايه	١	محمد أفندي نجيب	كسرت في أثناء الطريق
	» »	٢		
H.C. 129	» »	٣		
	» »	٤		
H.C. 130	» »	٥		
	من حبك أولي بقربك	٦		
H.D. 3	فؤادي من لحاظك	١		كسرت في أثناء الطريق
	» »	٢		
H.D. 4	يا وصل شرف	—		كسرت في أثناء الطريق
	طال الجفا من محبوب	—		
H.D. 5	على الملاح أنت الأمير	١		كسرت في أثناء الطريق
	» »	٢		
H.D. 6	حظ الحياة	١		كسرت في أثناء الطريق
	» »	٢		
H.D. 7	ملكى أنا عبدك	١		كسرت في أثناء الطريق
	» »	٢		
H.D. 8	قده الميامس زود وجدى	١		
	» »	٢		
H.D. 9	» »	٣		
	أهل الجمال والصفاء (موال)	٤		

ألحان المرحوم الشيخ سيد درويش

H.C. 99	دقت طبول	١	محمد أفندي البحر	
	» »	٢		
H.C. 100	أدى الشمس والقمر	—		
	لما أشوف وش الحبيب	—		
H.C. 101	أنا المصري — يا حياة الروح	—		
	ده رقك رده يومك	—		

(تابع) ألحان مصرية

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم الملقى أو العازف	ملاحظات
H.Q. 91	فريد المحاسن بان...	١	داود أفندي حسنى	
	» » » »	٢		
H.C. 92	من يوم عرفت الحب	١		
	» » » »	٢		
H.C. 93	شربت الصبر	١		
	» » » »	٢		
H.C. 94	أسير العشق...	١		
	» » » »	٢		
H.C. 95	» » » »	٣		
	» » » »	٤		
H.D. 1	اعشق الخالص لحبك	١		
	» » » »	٢		
H.D. 2	ما احب غيرك	١		
	» » » »	٢		
H.C. 96	كل يوم أشكى من جراح قلبي...	١		
	» » » »	٢		
H.C. 97	طف بكأس الراح	١		
	» » » »	٢		
H.C. 98	نور العيون شرف...	١		
	» » » »	٢		
H.C. 116	أصل الفرام نظرة...	١		
	» » » »	٢		
H.C. 117	كادنى الهوى	١	عزيز أفندي عثمان	
	» » » »	٢		
H.C. 118	» » » »	٣		
	جَددى يا قيس حنك	—		
H.C. 119	فى البعد ياما	١		
	» » » »	٢		

(تابع) ألحان مصرية

موشحات

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المثنى أو العازف	ملاحظات
H.D. 22	ليالى الوصل — يانديمى	—	الشيخ درويش الحريرى	
	هجرن حبيى ولا ذنب لى — ياقوام	—		
H.C. 146	البان	—		
	ياغزالا قد أعار الظبي — املالى	—		
	يادرى — بدرى أدركاس الطلا —	—		
	ماس الأعطاف	—		
H.C. 131	كثير النفار — هبت رياح المحبة ...	—		
	هجرن قدغنى — ياغزالا ماس عجا ...	—		
H.C. 132	ناعم الحمد المورد — هات بدرى	—		
	شمس راحى — جل من قد صاغ ...	—		
	طاف بالأقداح	—		
H.D. 23	زالت الأتراح	—		
	ياخجل الأقداح — املالى الأقداح	—		
	— رشيق القد — يا حلوا لى ...	—		
H.C. 147	أنا لا أسمع المليم — أملى بحياتك	—		
	— يا هللا	—		
	هل على الأستار — هجرن حبيى	—		
H.C. 133	ولا ذنب لى (بياق)	—		
	كحل السحر — بالذى أسكر	—		
H.C. 148	غضى جفونك — أهوى قرا	—		
	يوم تزورنى — سبحان رب كلك	—		
	والعناية صدف	—		
H.C. 134	يا حسن المعانى — سيدى افعل ما يصرك	—		
	ريم فلا — قام يسعى	—		
	بدا وفى كفه	—		

(تابع) ألحان مصرية
موثقات

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المفتي أو العازف	ملاحظات
H.D. 10	في سبيل الحب — من كنت أنت حبيب	—	الشيخ درويش الحريري	
	رصع الجبين — أمها المرض —	—		
H.D. 11	أفدى ثملا	—		
	برزت شمس الكمال	—		
H.D. 12	غصن بان قد تبدى — هرج على ريم	—		
	رامه — مات اسقى — ما احتياي	—		
H.D. 13	بالتهاوند الكبير والخانة	—		
	رشيق القد — رماي بسهم	—		
H.C. 135	باليلة الوصل — تنفس الأرواح ...	—		
	جل منشى — زارنى منقى — كللى يا صاحب	—		
H.C. 136	زارنى باهى المحيا	١		
	» » »	٢		
H.C. 137	أشرق البدر المقتدى	—		
	اشفعوا لى — قلحركت	—		
H.C. 138	إن يكن ساقى المدانة — دولة الاسعاد	—		
	قل لمعشوق الطبايع — أفديهم ريمًا —	—		
H.C. 139	محبوبى قصد نكدى	—		
	افرخ الروض — طال لى	—		
H.C. 140	هى مليح ينجل — يا غصن البان ...	—		
	املا واسقنى — يا هليلا	—		
H.C. 141	على ايش — لياي طوال	—		
	جل من أنشا جمالك	—		
H.C. 142	شادن بالخط — باي باهى الجمال ...	—		
	لما بان حى الغضبان	—		
	بقية لما بان — ليت شعرى	—		
	قم ولازم	—		
	آه من جور القوالى — يا من رى القلب	—		
	— ما لعنى أبصرت	—		

(تابع) ألحان مصرية

موشحات

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المفتي أو العازف	ملاحظات
H.C. 143	ياساق النسمان — صاح خبر فاطر	—	الشيخ درويش الحريري	
	— نجوم الليل			
	اسقنى الراح — يا غزالا زان عينيه			
	— فتنا مطرب			
H.C. 144	نرى العقدر — قم لنحو الحان	—		
	بدت من الخدر — قم بناحان الحيا			

مفتي بلدى (أغاني شعبية)

H.C. 108	أمال يا صنى أنا مالى يا عين	—	محمد أفندى العربى	
	حلو يا زمان بلاده			
	ريس عذيقى			
	رقص الهوامم			
	عين الحسود فيها عود			
	بكره السفر يا حباب			

عوالم

H.C. 112	مطاهر يا عود فرقل	—	المت أنوسه المصرية	
	البه الحة			
H.C. 113	زقة المروسة " يا طالة طلة البدر "	—		
	» » واقتر بيمينك			

(تابع) الخانات المصرية
(من زمار) طبل بلدى

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المفتى أو المازف	ملاحظات
H.C. 102	المحاج للجميل — شجرة الظل ...	—	جوقة الحاج طه أبو مندور	كسرت في أثناء الطريق »
	الرقص الاسكندراني ...	—		
H.C. 103	رقص بلدى ...	١		
	» » ...	٢		
	» » ...	٣		
H.C. 104	» » ...	٤		
	الرقص العربي ...	١		
H.C. 105	» » ...	٢		
	رقص واحدة ونصف ...	—		
H.C. 106	يارب توبه ...	—		
	ميزان الزرعى ...	—		
	السماعى الثقيل ...	—		

عرب الفيوم

H.C. 80	الى جبل عامى طاع جديد ...	—	—	—
	أول مانبدى بالزين ...	—		
H.C. 81	نشيد الفلاحين (بلحالة الملك) ...	١		
	» » (») ...	٢		
H.C. 82	» الصيادين (») ...	١		
	» » (») ...	٢		

زار سودانى

H.C. 111	زقة الطنبورة ...	—	جوقة الست فاطمة الشامية	—
	يابو مرايه ...	—		

زار مصرى

H.C. 76	عمه سلطان ...	—	جوقة الست أم إبراهيم	—
	روى نجدى ...	—		

(تابع) ألحان مصر
أوزان على الرق

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المفتي أو المازف	ملاحظات
	تسعة أوزان بالرق	—	مصطفى أفندي العقاد	كسرت في أثناء الطريق
	خمسة عشر وزنا بالرق	—	»	»

مولوية (أتراك)

كسرت في أثناء الطريق	١	النعمة الشريف	H.C. 120
	٢	» »	
	—	تقسيم قاي بياق	H.C. 121
	—	تقسيم بياق قاي	
	—	بشرف دورى كبير	
	١	أبين الشريف بياق	H.C. 122
	٢	السلام الثانى	
	٣	باق السلام الثانى...	H.C. 123
	٤	السلام الثالث	
	٥	السلام الثالث "باق"	H.C. 124
	٦	» »	
	٧	السلام الرابع	H.C. 125
	٨	البشرف والدارج	
	٩	السلام الأخير من العين	H.C. 126
	١٠	شعير سلطان ولد	
	—	الكليتك	H.C. 127

طريقة الذكر اللبني

الشيخ أحمد البساتيني	—	يارب بالخل الحبيب محمد	H.C. 65
	—	فيا بك مقصود	
	—	أرواح نعمان هلا نسمة سمرا	H.C. 66
	—	يا سائق الظن	

(تابع) ألحان مصرية
(تابع) طريقة الذكر الليثي

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المفتي أو العازف	ملاحظات
H.C. 67	عج بالحمى	—	الشيخ أحمد البساتيني	
	ناشدتك الله	—		
H.C. 68	أغتنا أدركنا	—		
	يا صبا بلغ الهم سلامي	—		
H.C. 69	جعلني غرامى فى عشقك مثل	—		
	وصى علينا ندامى الحان	—		

ألحان الكنيسة القبطية

كسرت فى أثناء الطريق

H.D. 14	أبى ناف شوبى - أبأورو	—		
	تنأواوشت - شيريه ماريا - اليلوياء	—		
	شيريه نيماريا - بي ماى روى	—		
H.D. 15	بى أفاز مارثوت - بى بين بوت - قى	—		
	هيرينى	—		
	صلاة دورة الحمل - صلاة الشكر	—		
H.C. 145	مغالو	١		
	»	٢		
H.D. 16	ثلاث تقديسات - مزموال الانجيل -	—		
	الانجيل	—		
	ختم قانون الايمان	—		
H.D. 17	تقديس الشاروبيم	—		
	مجمع الآباء والقديسين	—		
	خاتمة القداس	—		
H.D. 18	إتاف إيمان فى اسخاي - ثوك نى فى جوم	—		
	خن افران	—		
	المزموال الحزائنى - اوريا مافى	—		
H.D. 19	اوبى ايت خن بى - اومونوجنيس -	—		
	غولفوتا	—		

(تابع) ألحان مصرية

(تابع) ألحان الكنيسة القبطية

رقم الأسطوانة	اسم القطعة	وجه	اسم المغنى أو العازف	ملاحظات
H.D. 20	اليلو ياه - انخستوس اناسى -	—		
	فى لآى اوارون... ..	—		
	بى او اوىنى - طون سين - بى ابتقا -	—		
	اوندوس	—		
H.D. 21	فى اشوب - اى اغابى - هان اشو -	—		
	اشوك غار - الك اى	—		
	فى ابنى ناك - ان اهرى غار - بكلاوس	—		
	غار - او كوتى جاتون - افنوتى	—		
	فى اتالخور	—		
	فى اثنوس تروا - امين كير ياليصون	—		
	- بى اشفوت - ساموتى	—		

كسرت فى أثناء الطريق

تقرير

عن رحلة في القطر المصرى (بعد اختتام المؤتمر) لاجراء بحث موسيقى

مقدم من

جناب الدكتور روبرت لانجمان

رئيس لجنة التسجيل

إجابة لما ارتأه حضرات أعضاء مؤتمر الموسيقى العربية ، فمت برحلة لجهات شتى في القطر المصرى لدراسة موسيقى البلاد الغنائية والآلية في بيئاتها الطبيعية ، ونقل نماذج منها بالحكاكى (الفونوغراف) . وتفضلت وزارة المعارف ، ولها الشكر ، بتقديم خمسين جنيها لسد بعض نفقات الرحلة ، وقد دفع لى هذا المبلغ على شريطة أن أقدم لها قرصا (أسطوانة) من كل نوع من أنواع الأقراص التى أخذت في خلال رحلتى . وهذه الأقراص سترسل إليها من دار حفظ الأسطوانات ببرلين عند ما تسمح الحالة المالية لهذا المعهد باستخراج هذه الأقراص وطبعها بالكهرباء ، لأن حال المعهد المالية الآن مصابة بنقص شديد . ولم يكن الغرض من رحلتى تصيد قطع موسيقية قومية بطريق المصادفة ، ولكنى اتبعت خطة واضحة مرسومة ، وهذه الخطة تشتمل على دراسة جميع الأقطار التابعة للتمدين الاسلامى ، والغاية منها دراسة هذه الموسيقى بكلياتها وجزئياتها مع أخذ نماذج مميزة لها بالفونوغراف توصلا إلى عمل بيان تفصيلى دقيق لذلك .

كانت رحلتى في مصر ترمى إلى تأدية الغرض نفسه الذى قامت به لجنة التسجيل التى كان لى شرف رياستها كما كان الغرض منها أن تكون حلقة اتصال للدراسات السابقة التى خصصتها بالموسيقى المغربية والطرابلسية . ولم يسبق نشر نتائج هذه الدراسات إلا في مقالات مجزأة ، فنشرت مقالة في سنة ١٩٢٣ بالسنة الخامسة من (Archiv. f. Musikwissenschaft) بشأن موسيقى مدينة تونس وأخرى نشرت في (Festschrift f. Johannes Wolf) في سنة ١٩٢٩ ببرلين وكانت تبحث في آلات البدو الموسيقية وارتباطها بالموسيقى اليونانية القديمة . وقد أخذت في هذا الحين أقراصا (أسطوانات) عددها نحو ٣٠ أسطوانة من طرابلس وتونس والجزائر وقد قمت الآن بتحليلها . أما فيما يتعلق بالموسيقى العربية من الوجهة النظرية فانى قمت بدراسة رسائل الكندى الموسيقية بمساعدة حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى وقد أخرجنا رسالة منها (في برلين سنة ١٩٣٠) مع الشرح والمتمن وأشرنا إلى أهميتها من حيث إنها مستند قديم .

وإنه بالنظر إلى مهام وظيفتي في براين كان لا بد من قصر زيارتي على شهر واحد وحصر أبحاثي مؤقتا في الموسيقى المصرية الريفية وقد اتخذت البلاد الآتية مراكزي :

من ٧ إلى ١٦ من أبريل ، طنطا (لزيارة قرى الدلتا) .

» ١٨ » ٢٧ » ، لزيارة الأقصر والواحة الخارجة .

» ٢٨ » ٢ » مايو ، الفيوم .

» ٣ » ٦ » ، القنطرة (لسماع بدوشبه جزيرة سيناء) .

وقد سمعت وسجلت أمثلة كثيرة من الغناء والموسيقى الآلية ، ولا يمكن بالطبع إعطاء وصف شاف عنها إلا بعد تحليل ما اشتملت عليه الأسطوانات . أما في تقريرى هذا فسادكر بعض أمور جوهرية :

في الدلتا — تمتاز موسيقى الفلاحين في الجهة الشمالية كما يمثلها سكان الدلتا عن موسيقى الجهة الجنوبية بسعة نطاقها وثرأ ألحانها . وهى في تراكيبها قريبة جدا من أبسط أنواع موسيقى المدن ، ولكنها بالطبع لا تتأثر بنظام موسيقى المدن . وهناك نوع من الغناء المأثور عنهم وهو من النظم المطلق الإيقاع تتغنى به الرجال ويسمى موالا ، وهذا في الغالب يغنى على الأرغول . وطريقة استعمال الأرغول ونوع النغم واتحاده مع الموال يمكن اعتبارها من مميزات موسيقى الفلاحين في الوجه البحرى . وقد لاحظت بدقة نغمات الأرغول المختلفة التى تنشأ من استعمال قطع من الغاب يركب بعضها فوق بعض ، وبها ثقب . وبهذه الجهات أيضا أنواع عدة من أغاني النساء ، تغنى في الولائم والأفراح وعند اشتغالهن في جنى القطن أو للتسلية .

الوجه القبلى — أما موسيقى فلاحي الوجه القبلى فتجنى نحو أغاني بلاد المغرب في الإيقاع والتلحين ، وهنا كما في الشاطئ الشرقى لتونس يمكن أن يكون السكان قد أخذوا عن البدو أشكال الأغاني .

وقد حانت لى فرصة وأنا بالأقصر لدراسة نوع من الأغاني خاص بمصر ، وهو ما يتغنى به الملاحون في النيل . ومن المحقق أن هذه الأغاني ليس لها مثل في الجهات الأخرى من شمال إفريقيا التى ليس بها مجارى أنهار قصيرة ينضب معظمها ويحف . وقد قضيت بالأقصر وقتا في سماع الأغاني النوبية ، للحصول على فكرة عن الفن الصوتى لسكان الجهة المجاورة للجنوب ، وقد لاحظت فرقا أساسيا في النوبيين ومن يجاورهم شمالا فلم يكن هذا الفرق في لغتهم فحسب ، بل كذلك في اللحن والإلقاء .

أما في الواحة الخارجة فإني (كما فعلت في الدلتا) بحثت في أغاني الرجال والنساء والأولاد بحثا دقيقا وهذا في الحقيقة استمرار للعمل نفسه الذي قمت به في تونس والجزائر والذي هو على أهميته لا يعني به عادة إلا قليلا .

الفيوم — هناك علاقة موسيقية كبيرة بين البدو الذين يعيش معظمهم في أكثاف الواحة والذين اتخذوها في حالات كثيرة موطناً لهم وبين بدو تونس ، وبخاصة طرابلس ، وتحس هذه العلاقة أيضا في الإلقاء . والخلاف الوحيد إنما هو في التسمية وعدد تراكيب التلاحين الذي يقل في مصر ، ويزيد حيث اتجهنا إلى تونس ، وبحسب ما أعلمه يعود إلى التناقص في الجزائر . ولفهم هذا يلزم الإنسان أن يتبين تاريخ تجوال قبائل البدو وبذلك يمكن الوقوف على ما إذا كان عدد الطرق التي في موسيقى البدو المصرية تمثل الحالة الأصلية أو أنها على النقيض من ذلك حصل بها اضمحلال في أثناء جولان البدو عند عودتهم إلى البلاد الشرقية .

شبه جزيرة سيناء — إن أغاني شبه جزيرة سيناء تختلف اختلافا شديدا عن أغاني البدو في الجهات الغربية والتي تغنى في الفيوم . وإني قابلت أفرادا كثيرين من قبائل البدو بمحطة الحجر الصفي (الكرتينة) بالقنطرة ، فأظهر كثير منهم مهارة موسيقية وانسراحا للغناء ، وقد غنوا علاوة على طرق الغناء الصوتي الصافي أغاني على الرباب ، ونسائهم يمكن استمالتهم للغناء . ومع ذلك لا يمكن البت بشأن موسيقى البدو الشرقيين إلا بعد تعرف الموسيقى في الشام وشبه جزيرة العرب . ويمكن القول مع ذلك بأن طراز الغناء البدوي الذي على وتيرة واحدة يمتد من النيل إلى المغرب ، ولكن أمثلة الموسيقى البدوية الأسبوعية التي سمعتها في شبه جزيرة سيناء هي من تقاليد مختلفة ولو أنها ذات صلة بها .

هذا وبعد أن قمت بالرحلة ، أريد أن أعبر عن شكري لجميع من عاونني من الأشخاص وهم حضرات : الدكتور الحفني مفتش الموسيقى بوزارة المعارف ، ومحمد أفندي عارف المفتش بوزارة الزراعة بطنطا ، والدكتور أحمد حسين المفتش بوزارة الزراعة ، وحضرة أحمد رشدي بدفره ، وحضرة عبدالرحمن محمد زيدان بأبي جندير (بالفيوم) ، والدكتور محمد عبد الخالق بالقنطرة ، وكذلك جميع من أسمعوني غناء وآلات موسيقية .

وأرجو أن تكون رحلتي ذات فائدة من جملة وجوه ، إذ ربما كان لها بعض الأهمية من وجهة البحث الموسيقي . وقد أبنت أن الموسيقى المصرية الريفية من بعض فروعها ترتبط ارتباطا وثيقا بموسيقى جيرانها على جانبي القطر المصري ، وهذا أمر هام لدراسة الموسيقى العربية في المستقبل جملة . أما عن

القطر المصري نفسه فقد حاولت أن أمهد الطريق لعمل وصف موسيقى عنه ومثل هذا الوصف يحتاج إليه على الأقل بقدر ما يحتاج إلى معرفة المظاهر الأخرى للحياة المصرية واللهجات. ولكن هذا يحتاج إلى استطلاع جهات القطر المصري ، ومديرتي المنيا وأسيوط ، والواحات الشمالية، وصحراء العرب .

ولا تنحصر فائدة ما قمت به في البحث العلمي بل تتعداه إلى الموسيقى العملية بمصر في الوقت الحاضر. فمن الممكن أن موسيقى المدن تستمد قوة جديدة من الموسيقى الريفية كلما أمكن معرفتها معرفة أدق . وسأعمل بارشاد حضرة صاحب السعادة عبد الفتاح صبرى باشا وكيل وزارة المعارف ، فأبدأ باستيعاب الأقراص (الأسطوانات) الشاملة لأغاني الملاحين إذ أنها ربما تكون إلهاما للحنين في وضع أناشيد بحرية. وآمل أن الأسطوانات الأخرى تساعد على تذكير المصري المثقف بما يملكه من ذخائر الفن الموسيقية لسكان بلاده ، فإذا نجح في أن يستمد تلك الروح ، فإن ذلك ينهض بموسيقاه ويحول بينه وبين الخطر الداهم ، وهو خطر تسرب الموسيقى الأجنبية إلى الأغاني المصرية .

٢ — لجنة المقامات والإيقاع والتأليف

التقرير العام

ابتدأت اللجنة بعقد أول جلسة لها في يوم الثلاثاء ١٥ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة العاشرة صباحا وقد انتخب بإجماع الآراء الأستاذ رءوف يكتا بك الأستاذ بمعهد الموسيقى باستامبول رئيسا والأستاذ صفر على أفندي الوكيل الفني بمعهد الموسيقى الشرقي سكرتيرا لهذه اللجنة .

وقد عقدت اللجنة تسع عشرة جلسة ، منها جلستان انتقلت فيهما إلى لجنة السلم للاشتراك في أعمالها . ثم نظرت اللجنة في بعض التقارير المقدمة إليها من بعض أعضاء المؤتمر ومن بعض الموسيقيين خارج المعهد . وبعد أن درست هذه التقارير قررت إحالة اثنين منها على لجنتي السلم والتعليم وأهملت منها ما لم يكن مؤيدا بالمستندات الكافية .

أما الكشف وبقاى التقارير فقررت اللجنة قبولها وهى الآتى بيانها :

- ١ — كشف بالمقامات الشرقية وعددها ٩٥ مقاما مقدم من جناب البارون دى ارلنجر وقد شاركه الشيخ على درويش في ترتيبها بحسب درجاتها الأساسية وتحليلها إلى أجناس .
- ٢ — كشف بالإيقاعات الشرقية وعددها ١١١ إيقاعا مقدم من جناب البارون دى ارلنجر بالاشتراك مع الأستاذ جلى درويش .
- ٣ — تقرير مقدم من جناب البارون دى ارلنجر عن الموسيقى المغربية الأندلسية الأصل ومعه ثلاثة تقارير عن النوبة الأندلسية :

(أ) النوبة الشائعة عند الجزائريين .

(ب) » » التونسيين .

(ج) » » المراكشيين .

- ٤ — كشف بثلاثين إيقاعا مستعملة في سوريا وعلى الأخص في حلب مقدم من الأستاذ على درويش .

- ٥ — كشف بالمقامات المستعملة في بلاد العراق وجزيرة العرب مقدم من الأستاذ سامى الشوا أفندي .

- ٦ — تقرير مقدم من حضرة الأستاذ على الجارم عن التأليف الغنائى بمصر .
- وقد فحصت اللجنة أيضا جهازا خاصا بضرب بعض الأوزان العربية والتركية ، وعددها ثلاثون ، ابتكره حضرة السيد أفندى عبد الحميد ، ورأت صلاحيته لأن يكون آلة تساعد في تدريس الايقاعات ، على شرط أن يقوم صاحبها بالاصلاح الذى رأت اللجنة لزومه .
- وقد والت اللجنة اجتماعها في الصباح والمساء للنظر في جميع الأسئلة والتقارير الخاصة بها .

(١) المقامات :

- ١ — حصرت اللجنة جميع المقامات المستعملة في مصر وعددها اثنان وخمسون .
- ٢ — ورتبتها على حسب الدرجة الأساسية لكل منها (انظر محضر الجلسة السادسة) .
- ٣ — ثم حالتها إلى الأجناس المكونة لها .
- ٤ — ثم نظرت اللجنة في جميع المقامات المستعملة في بلاد سوريا وحبلى ومراكش والعراق وجزيرة العرب ، وقارنت بينها وبين المقامات المستعملة بمصر .

وقد تبين للجنة ما يأتى :

(أولا) أن جميع المقامات المستعملة بمصر مستعملة أيضا في سوريا وحبلى ، غير أن مقام العشاق المصرى يسمى هناك حسينى بوسلك .

(ثانيا) المقامات المستعملة بمراكش ، وعلى الأخص في تونس ، وعددها ١٨ وجد منها ١٧ مقاما تستعمل بمصر ، غير أن أسماءها تختلف عن أسماء المقامات المستعملة عندنا ، وبعضها يختلف في سيره اللحنى ، ومقام واحد وهو (طبع عراق العجم) يقابله مقام (سلطانى العراق) وليس مستعملا بمصر (انظر جلسة ١٧) .

(ثالثا) المقامات المستعملة في بلاد العراق وجزيرة العرب وعددها ٣٧ منها ١٥ وجد لها مقابل بمصر ، والباقى لا يوجد لها مقابل (انظر الجلسة الثانية عشرة) ويمكن تحليل الخمسة عشر مقاما المذكورة إلى أجناس مادامت تشابه التى سبق تحليلها .

٥ — تناقشت اللجنة في السؤال الخامس وقررت الاجابة عنه بالآتى :

”إنه ليس من الضرورى أن يقيد المؤلف بالابتداء من أية درجة كانت لأى مقام كان على شرط مراعاة غماز النغمة (sa dominante) الذى لا يلزم أن يكون دائما الخامسة (la quinte) بالنسبة لأساس المقام فى الموسيقى العربية . ومعنى ذلك أن المؤلف فى مقام المحير مثلا الذى يظن وجوب الابتداء فيه

من درجة المحير ، ليس ملزماً أن يتدبّر منها ، بل إن له الحرية التامة عندما يريد التلحين من ذلك المقام أن يتخذ أية درجة تكون مجاورة لغمازه وملائمة له . ويشترط أيضاً الرجوع إلى أساس النغمة الأصلية .

إن حضرات الأعضاء متفقون على أن الأصول الفنية المتواترة لا تقف حجر عثرة أمام خيال المؤلف ، فلا محل إذا لتغيير قواعد المقامات ، لأن سبب وجود هذه القواعد مرتبط بالمستلزمات اللحنية والتكوين وطريقة معالجة هذه المقامات . ومن الضروري أن ينتهي الملحن بقرار المقام الذي استعمله .

(ب) الإيقاع :

١ — نظرت اللجنة في التقرير المقدم من معهد الموسيقى الشرقى عن العشرين إيقاعاً المستعملة في مصر وتحليلها والنماذج اللحنية المبنية فيها تلك الإيقاعات فأقرتها (انظر الجلسة الثامنة) .

٢ — نظرت اللجنة في باقى الإيقاعات المستعملة في البلاد العربية ووافقت عليها .

(أولاً) الإيقاعات المستعملة في سوريا وحلب مع النماذج التلحينية عليها وعددها ثلاثون .

(ثانياً) الإيقاعات الشرقية بدون نماذج تلحينية عليها وعددها ١١١ وقد سبقت الإشارة إليها .

(ج) التأليف :

أما فيما يختص بالأسئلة من ١ — ٧ من هذا الموضوع ، فإن اللجنة نظرت في التقرير المقدم من المعهد الشامل لجميع أنواع التأليف الآلى والغنائى المستعملة في مصر وميزاتها وعلاقتها بالإيقاع ووافقت عليه (انظر جلسة ١٣) .

ثم قرأت التقرير المقدم من حضرة الأستاذ على الجارم وقررت ضمه إلى التقرير المذكور .

ثم نظرت اللجنة في التقارير الثلاثة المقدمة من جناب البارون دى ارلنجر عن النوبة الأندلسية ببلاد مراکش وتونس والجزائر ، واستحضرت رؤساء الفرق الموسيقية لهذه البلاد ، وقد حضروا المؤتمر ، فأقروا ما جاء بهذه التقارير . ثم تيسر للجنة عمل المقارنة بين هذه الأنواع من التأليف وما هو مستعمل وما هو غير مستعمل بمصر (انظر جلستى ١٥ و ١٦) ، واستدعت اللجنة أيضاً رئيس الفرقة الموسيقية العراقية وبسؤاله عن أنواع التأليف الغنائى والآلى في بلاد العراق وجدت خمسة منها غير مستعملة بمصر ، وأن سائر التأليف الغنائى والآلى المستعمل بمصر هو كذلك مستعمل عندهم ماعداً "التريالوج" (محاورة بين ثلاثة) و"التحميلة" فانهما غير مستعملين هناك (انظر جلسة ١٥) .

ثم قال الأستاذ على درويش إن جميع التأليف التي والآل المستعمل بمصر مستعمل بسوريا ما عدا "التريالوج".

ثم تناقشت اللجنة طويلا في السؤال الخامس من هذا القسم وقررت أن يكون الرد عليه هكذا :
"باب الاجتهاد مفتوح".

يظهر من التفصيلات المقدمة الذكر أن الأعمال الجسيمة التي قامت بإنجازها هذه اللجنة كانت من الأهمية بمكان . ونعتقد أن هذه أول مرة حصل فيها تحليل المقامات العربية المستعملة بمصر وغيرها من البلاد العربية إلى أجناس . وسيكون لهذا العمل العظيم أهمية خاصة في الدراسات المستقبلية ، وسيكون الغرض منه وضع قواعد علمية للموسيقى العربية تجعلها متينة الأساس .

أما المجهودات التي بذلتها اللجنة في موضوع فحص إيقاعات الموسيقى العربية فإنها لا تقل أهمية عن سابقتها . وكثيرا ما اختلف بعض المؤلفين في تصوير هذه الإيقاعات الكثيرة العدد ، حتى إن من كانت لهم رغبة في الحصول على صورة صحيحة منها كانوا دائما مترددين في أبحاثهم .

وقد نجحت اللجنة في تبسيط هذه المسألة إذ حصرت جميع الإيقاعات ، سواء المستعمل منها بمصر والمستعمل في البلاد العربية الأخرى ، وحللتها مع بيان الحركات الخاصة بها ، وكتبت نماذج تلحينية على أغلب هذه الإيقاعات .

وقد كانت الأسئلة الخاصة بالتأليف المطروحة على اللجنة موضوع بحث مستفيض مصحوب بما يؤيده من التقارير المقدمة للجنة . وإذا رغب أحد في الوقوف على ما جاء بمحاضر الجلسات الخاصة بالتأليف فنحن على استعداد لتلاوتها عليه حتى يمكن أن يأخذ منها فكرة صائبة .

وبالاجمال يمكننا أن نقول إن لجنة المقامات والإيقاع والتأليف قدّرت أهمية ما ورد في برنامج أعمالها وأتمت مهمتها بأمانة وإخلاص ما

رئيس اللجنة
رعوف يكتا

سكرتير اللجنة
صفر على

بعض محاضر لجنة المقامات والایقاع والتألیف

قد رأینا أن تثبت هنا بعض محاضر جلسات هذه اللجنة في أسبوعی الإعداد اللذين تقدما الأسبوع الرسمي للؤتمر وذلك لأهمية ما ورد بها إتماماً لتقريرها العام :

محضر الجلسة الثالثة

اجتمعت لجنة المقامات والایقاع والتألیف في يوم الأربعاء ١٦ من مارمن سنة ١٩٣٢ الساعة الرابعة بعد الظهر برئاسة الأستاذ رءوف بك یكّا وسكرتارية صفر أفندی علی وبحضور حضرات :

الأستاذ مصطفى بك رضا ، والأستاذ داود أفندی حسنی ، والأستاذ الشيخ درویش الحریری ،
والأستاذ الشيخ حسن المملوك ، والأستاذ الشيخ علی درویش ، والأستاذ جمیل عویس أفندی ، والأستاذ
کامل الخلمی أفندی ، والأستاذ سامی الشوا أفندی ، والأستاذ محمد أفندی عبد الوهاب .

وتباحثت في حصر المقامات المستعملة في مصر واستقر رأيها بعد المناقشة علی حصر المقامات الآتية :

یکاه — فرحفا — شت عربان — حسینی عشیران — عجم عشیران — شوق افزا — طرز جدید —
عراق — راحة الأرواح — دلکش حوران — فرحناک — بسته نکار — أویح — راست — سوزناک
(بلاذیرکوله) — مهور — حجاز کار — ساز کار — شورک — نهاوند — کردلی حجاز کار — نوآثر —
نکریز — بسندیده — طرز نوین — رهاوی — نهاوند کبیر — زنکلاه — کردان مصری — دلفشین —
نهاوند مرصع (المشهور بالسبله نهاوند) .

ثم أرجأت اللجنة حصر سائر المقامات للجلسات التالية ، ورفعت الجلسة حين كانت الساعة السابعة والنصف ما

رئيس اللجنة

رءوف یکّا

سكرتير اللجنة

صفر علی

محضر الجلسة الخامسة

اجتمعت لجنة المقامات والإيقاع والتأليف في صباح يوم الجمعة ١٨ من مارس سنة ١٩٣٢ برئاسة الأستاذ رءوف يكتا بك وسكرتارية صفر على أفندي وبحضور الأعضاء الأساتذة :

الشيخ حسن المملوك وكامل الخلعي وداود حسني وسامي الشوا والشيخ علي الدرويش والشيخ درويش الحريري وجميل عويس .

ثم تلا حضرة مصطفى بك رضا الكتاب الوارد من جناب البارون دي ارلنجر ويتلخص في أن جنابه يأسف جدا لأن صحته لا تسمح له بحضور المؤتمر، ويود أن ينيب عنه مصطفى بك رضا في هذه اللجنة، وأنه سبق لجنابه أن درس وحل مع الشيخ علي درويش كل المقامات والضروب المقدمة للجنة ، ويرغب جنابه في أن ينظر بكل الملاحظات التي تبديها اللجنة عن كل إيقاع ومقام ، وأن يسمح لسكرتيه منوب أفندي السنوسي بحضور جلسات اللجنة بدون أن يكون له أي رأي . فقرر حضرة الرئيس أن ينظر في الجلسات القادمة فيما قدمه جنابه إلى اللجنة وأن يعطى عندئذ حضرة سكرتر البارون صورا من محاضر الجلسات الخاصة يبحثها ليرسل بها إلى جنابه .

ثم عرض سكرتير اللجنة البيان الخاص بالتقارير المقدمة من بعض الفنانين وبعض أعضاء المؤتمر وهي :

١ — كتاب من وزارة الخارجية رقم ٥٦ بتاريخ ١٠ من مارس سنة ١٩٣٢ ومعه تقرير من حضرة الدكتور محمد سالم رئيس النادي الموسيقي السابق بدمشق عن الموسيقى العربية وقد رأت اللجنة تحويله على لجنة السلم لأنه خاص بها .

٢ — تقرير من محمد فرج أفندي معلم الموسيقى يجلس بنى مزار المحلى .

٣ — تقرير مقدم من محمود غانم أفندي مدرس الموسيقى بمدرسة البنات الصناعية بالمنصورة .

٤ — تقرير مقدم من أحمد أفندي خليل مدير نادي الموسيقى الشرقية بامبابه .

٥ — خطاب من حضرة شريف طوسون العلالي أفندي ومعه كراسة بها بعض قطع موسيقية عربية على النوتة الفرنسية من مقامى الماهور والعراق .

٦ — خطاب من حضرة محمود حلمي أفندي رئيس لجنة التأليف والنشر الموسيقية بميدان باب الحديد خاص بالاقتراح المقدم منه .

٧ — جزء من تقرير الأستاذ أحمد أمين الديك أفندى العضو في لجنة السلم عن اختصار عدد المقامات .

٨ — مجموعة المقامات غير المستعملة في مصر المقدمة من الأستاذ سامى شوا أفندى .

٩ — كراستان تحتويان على بيان الأصول (الايقاعات) المستعملة عند السوريين ، وفي حلب خاصة ،
مقدمتان من الأستاذ الشيخ على درويش .

١٠ — بيان بأنواع الموشحات المستعملة في سوريا وحلب خاصة مقدم من الشيخ على درويش .

١١ — إجابة حضرة صاحب العزة أحمد شوقي بك عن السؤال الخامس الخاص بالتأليف وبعد تلاوة
ما تقدم قررت اللجنة استمرار النظر فيها بالجلسات المقبلة .

ورغب حضرة الرئيس في أن تستمر الجلسة في إتمام المناقشة في السؤال الأول الخاص . صر المقامات
المستعملة في مصر .

ولكثرة الأعمال المعروضة على هذه اللجنة قرر حضرة الرئيس أن تعقد جلساتها في الصباح أيضا .

واستمرت اللجنة في حصر المقامات الباقية وهي :

البياتي ، الصبا ، العشاق المصري ، قرجغار ، حجاز ، أصفهان ، حسيني ، عجير ، عجم ، طاهر ،
عرضبار ، شهنار ، بوسه لك ، صبا بوسه لك ، كردى ، حسيني كلعزار ، سيكاه ، هزام ، مستعار ،
مايه ، جهارگاه .

وانتهت أعمال الجلسة في الساعة الثانية عشرة ٤ .

رئيس اللجنة

رعوف يكتا

سكرتير اللجنة

صفر على

محضر الجلسة السادسة

اجتمعت اللجنة في يوم السبت ١٩ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة التاسعة صباحا برئاسة الأستاذ رءوف يكتا بك ، وعضوية صفر على أفندي سكرتير اللجنة ، وحضرات الأساتذة جميل عويس أفندي ، الشيخ على درويش ، الشيخ درويش الحريري ، الشيخ حسن المملوك ، كامل الخليلي أفندي ، سامي شوا أفندي ، مسعود جميل بك ، داود حسني أفندي . ونظرت اللجنة في السؤال الثاني وهو ترتيب المقامات على حسب الدرجة الأساسية لكل منها فوضعتها على حسب الترتيب الآتي :

المقامات التي تستقر على درجة اليكاه	المقامات التي تستقر على درجة حسيني عشيران	المقامات التي تستقر على درجة المعجم عشيران
١ — يكاه	١ — الحسيني عشيران	١ — عجم عشيران
٢ — فرحزرا		٢ — شوق افزا
٣ — يثت عربان		٣ — طرز جديد

المقامات التي تستقر على درجة العراق	المقامات التي تستقر على درجة راست	المقامات التي تستقر على درجة الدوكاه
(١) عراق	(١) راست	(٩) عجم
(٢) راحة الأرواح	(٢) سوزناك	(١٠) طاهر
(٣) دلکش حوران	(٣) (بلازيركوله)	(١١) عرضبار
(٤) فرحناك	(٤) ماهور	(١٢) شاهناز
(٥) بته نكار	(٥) جازكار	(١٣) بوسهك
(٦) اوج	(٦) سازكار	(١٤) صبا بوسهك
	(٧) شورك	(١٥) كردى
	(٨) نهاوند	(١٦) حسيني كاهزار
	(٩) كردى جازكار	
	(١٠) نواز	
	(١١) نكریز	(١) اليانق
	(١٢) بستديده	(٢) الصبا
	(١٣) طرز نوین	(٣) الشاق المصرى
	(١٤) رهاوى	(٤) فرحفار
	(١٥) نهاوند كبير	(٥) ججاز
	(١٦) زنكلاه	(٦) أصفهان
	(١٧) كردان مصرى	(٧) حسینی
	(١٨) نهاوند مرصع	(٨) محیر
	(١٩) (المشهور بالسنبلة)	
	(٢٠) نهاوند	
	(٢١) دلنشین	

المقامات التي تستقر على درجة السيكاه	المقامات التي تستقر على درجة الجهاركاه
١ — سيكاه	١ — جهاركاه
٢ — هزام	
٣ — مستعار	
٤ — مایه	

ثم تناول بحث اللجنة جزءاً من المقامات المرسلة من جناب البارون دي ارلنجر التي شاركه في إعدادها الأستاذ علي درويش وهي الآتي بيانها :

أولاً — المقامات التي تستقر على درجة اليكاه		خامساً — المقامات التي تستقر على درجة الراس	
اليكاه	راست
شت عربان	ليس عليها ملاحظات	
فرخزا		
سلطاني يكاه		
ثانياً — المقامات التي تستقر على درجة عشيران الحسني		ليس عليها ملاحظات	
حسني عشيران		سوزدلارا
بياتي		سوزناك
بوسه لك		رهاوي
نهفت		ماهور
سوزدل		زاويل
شوق طرب		حيان
ثالثاً — المقامات التي تستقر على درجة عشيران العجم			نيز راس
عجم عشيران		بستيد
شوق افزا		دلنشين
شوق آور		سازكار
رابعاً — المقامات التي تستقر على درجة العراق			
عراق		
راحت الأرواح		
فرحناك		
بسته اصفهان		
دلکش حوران		
أوج		
بسته نكار		
أوج آرا		
<p>لاحظ الشيخ درويش الحريري فساد تركيب هذا المقام معتقداً أن الأذن الصحيحة تمجه لعدم ملائمة الطبع السليم وقد أجريت التجربة بالصوت وغني من هذا المقام الأستاذان علي درويش وكامل الخلي فوافق على هذا التركيب باقي الأعضاء .</p> <p>وهنا لاحظ الأستاذ درويش</p> <p>روبق نما التركيب</p>			

ثم حضر حضرة الأستاذ إميل أفندي عريان سكرتير لجنة السلم ليقراً علينا محاضر جلساتهم التي اشتركوا فيها للاطلاع والتصديق عليها وقد قرأها ووقعها الحاضرون .

ورفعت الجلسة في الساعة الأولى والنصف بعد الظهر ما
 رئيس اللجنة
 رعونف يكتا
 سكرتير اللجنة
 صفر علي

محضر الجلسة السابعة

اجتمعت اللجنة في يوم السبت ١٩ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة الرابعة بعد الظهر برئاسة الأستاذ
رءوف يكتا بك وسكرتارية صفر على أفندى وبحضور الأعضاء الأساتذة الآتية أسماؤهم :
الشيخ حسن المملوك ، كامل الخلعى ، سامى الشوا ، داود حسنى ، الشيخ على درويش ، مسعود
جميل بك .

واستمرت اللجنة في فحص باقى المقامات المقدمة من البارون وهى كالاتى :

باقى المقامات التى تستقر على درجة الراسـت

نهاوند لا ملاحظة عليه
النهاوند الكبير	» »
النواثر	» »
النكريز	» »
النهاوند سنبلة	» »
الحجازكار—لاملاحظة عليه إذا اعتبرت البوسه لك سى ناتوريل	
الكرديلى حجازكار...	لا ملاحظة عليه
طرز نوين	» »

المقامات التى تستقر على درجة الدوكاه

البياتى لا ملاحظة عليه
الحسينى	» »
المخير	» »
البياتى عربان	يلاحظ وضع النيم الماهور بدلا من الماهور فى حالة الصعود
القرجفار	يستعمل النيم ماهور بدلا من الماهور

وأحالت اللجنة على الشيخ على درويش المقامات المستعملة في مصر لتحليلها على حسب الاجناس .
أما فيما يختص بالسؤال الرابع فقد قال الأستاذ على درويش إنه سيقدم كشفا بالمقامات المستعملة في تونس مع تحليلها ومقارنتها بالمقامات المستعملة في مصر .
أما المقامات المستعملة في سوريا فهي التي سبق له وضعها مع جناب البارون دي ارلنجر وسيقدم الباقي منها في الجلسة الآتية :

وقد سبق أن قدم الأستاذ سامي أفندي شوا كشفا بالمقامات المستعملة في بلاد العراق واليمن وعددها ٣٩ فكلفته اللجنة تقديم كشف بعد عمل المقارنة بينها وبين المقامات المستعملة في مصر .
وسيقدمه في الجلسة المقبلة .

ورفعت الجلسة الساعة والنصف مساء ٢٠

سكرتير اللجنة	رئيس اللجنة
صفر علي	رعوف يكتا

محضر الجلسة الثامنة

اجتمعت اللجنة في يوم الاثنين ٢١ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة التاسعة صباحا برئاسة الأستاذ رءوف يكما بك وسكرتارية صفر على أفندى وبحضور الأساتذة الأعضاء الآتية أسماؤهم :

مسعود جميل بك ، كامل الخلقى ، داود حسنى ، الشيخ حسن المملوك ، جميل عويس ، سامى الشوا ، الشيخ على درويش .

وقدم الأستاذ سامى أفندى الشوا مجموعة المقامات التى سبق أن قدمها مينا بها المقارنة المطلوبة . أما الأستاذ على درويش فانه لم ينته بعد مما طوّل بعمله فى الجلسة السابقة وسيقدمه بعد الظهر أو غدا .

ونظرت الجلسة فى السؤال الخامس من المقامات وأجابت عنه كما يلى :

إنه ليس من الضرورى أن يتقيد المؤلف بالابتداء من أى صوت فى أية نغمة ، على أنه يجب عليه مراعاة غماز النغمة (sa dominante) مع العلم بأن هذا الغماز لا يكون دائما الخامسة (la quinte) بالنسبة لأساس المقام فى الموسيقى الشرقية — ومعنى ذلك أن المؤلف فى مقام المحير مثلا الذى يظن وجوب الابتداء فيه من درجة المحير ليس ملزما أن يتبدى منها بل إن له الحرية التامة عندما يريد التلحين من ذلك المقام أن يتخذ أية درجة تكون مجاورة لغمازه وملائمة له .

ومن رأى جميع الأعضاء أن التراكيب الفنية المتواترة لهذه المقامات لا تعوق خيال المؤلف ولذلك لم يبق وجه لتعديل قواعد المقامات أو تغييرها ، لا سيما أن وجود هذه القواعد له ارتباط وثيق بما يتطلبه تكوين هذه المقامات وأوجه استعمالها ، ويجب فى النهاية مراعاة الرجوع إلى أساس النغمة الأصلية .

ثم نظرت اللجنة فى الإقاعات المستعملة فى مصر وتحليلها والنماذج اللحنية لكل إيقاع فوافقت عليها ، وهذه هى أسماؤها :

الأربعة والعشرون	الأوفر	النوخت الهندى
الشنبر	المخمس	السماعى الدارج
الورشان	النوخت	الظرفات
الستة عشر	المحجر	السماعى الثقيل
المحجر المصدر	المربع	الأقصاق
الرهج	المدور	السماعى السربند
الفاخت	المصمودى	

ونظرت أيضا اللجنة في الإيقاعات المستعملة عند السوريين وفي حلب خاصة مع تحليلها ، وقد قدمها حضرة الأستاذ علي درويش وذ كر مثلا لكل إيقاع إلا أنه لم يكتبه بالعلامات الموسيقية. وقد كلفته اللجنة كتابة نموذج لحني لكل قطعة من الإيقاعات المذكورة، وستذكر أسماؤها عند استيفائها .

ثم قدم للجنة كراسة بها ثلاث وثلاثون ورقة تحتوي على المقامات الباقية التي حصرها مع جناب البارون دي ارلنجر وفحصتها اللجنة وهذه أسماؤها .

المقامات التي تستقر على درجة الدو كاه .

كلمزار لا ملاحظة عليه	
العشاق التركي »	»
مقامي الزفرتين وبياتي الرقمتين	قررت اللجنة عدم إثبات هاتين النغمتين لمشابهتهما نغمتي البياتي والعشاق التركي .
(بابا) طاهر	هذا المقام تقرر أن يكون له اسم واحد وهو طاهر .
أصفهان لا ملاحظة عليه	
کردان »	»
بياتي سلطاني »	»
عريضبار »	»

وانتهت الجلسة في الساعة الأولى بعد الظهر ما

سكرتير اللجنة
صفر علي

رئيس اللجنة
رء وف يگنا

محضر الجلسة التاسعة

اجتمعت اللجنة في اليوم الحادى والعش ن من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة الرابعة بعد الظهر برئاسة الأستاذ : يوسف يكا بك وسكرتارية صفر على أفندى وبحضور الأعضاء الأساتذة الآتية أسماؤهم :
سامى الشوا أفندى ، كامل الحلوى أفندى ، الشيخ على درويش ، الشيخ حسن المملوك .
ثم نظرت اللجنة في باقى المقامات التى تستقر على نعمة الدوكاه :

عجم مرصع ... لا ملاحظة عليه
حجاز ... »
أوج حجاز ... هذا المقام لا أصل له
شاهناز ... لا ملاحظة عليه
صبا ... »
صبا زمزمة ... »
حصار ... »
كردى ... »
عجم كرى ... »
مخير ... »
حصار ... »
صبا ... »
شاهناز ... »
نوا ... »
دوكاه ... »
بوسه لك ... »
بياتى بوسه لك ... »
« عريان بوسه لك ... »
حسينى بوسه لك ... »

محضر الجلسة الحادية عشرة

اجتمعت اللجنة في يوم الثلاثاء ٢٢ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة الرابعة بعد الظهر برئاسة الأستاذ رءوف يكتا بك وسكرتارية صفر على أفندي وبحضور الأعضاء الأساتذة الآتية أسماؤهم :

الشيخ على الدرويش ، الشيخ حسن المملوك ، كامل الخلعى أفندي ، سامى الشوا أفندي .

ونظرت اللجنة في الايقاعات المستعملة في سوريا وحلب من غير نماذج تلحينية عليها ، وهى التى قدمها جناب البارون دى ارلنجر بالاشتراك مع الأستاذ على درويش ، وهى :

صوفيان	چيفته يورك سماعى	طاير
مصمودى صعر	أوسط عربى	يورك (أودارج)
آغر أقصاق تركى	ظرفات	الوحدة المكلفة
سكنين سماعى	دور روان مولوى	أقصاق تركى
چيفته	رقصان لما	يورك سماعى
مدور عربى	ساده دويك	دور هندى
نواخت	محجر ذولاب مقلوب	قتاقوقى
آغر دور هندى	خوش رنك	أقصاق
مصمودى كبير	مرصع شامى	أقصاق سماعى
صاذاية	آغر أقصاق سماعى	سماعى ثقيل
نخمس عربى	الوحدة السائرة	جورجته
محجر تركى	أعرج سماعى (سماعى دارج)	لنك فاخته
آغر أقصاق	دويك	نيم أيون هواسى

أوفر مولوى	نصف نيم دور	دور روان حلبي
نيم روان	مرصع	دور روان شامي
فاخت ورش	مدور حلبي	دور روان تركي
أويون هوايي	مدور شامي	دور روان تركي (رواية ثانية)
الزرفكند	مدور مصري	أوسط تركي
عويص	روان عربي	دور روان شرقي
توس	مرج	

ورأت اللجنة صحتها .

ورفعت الجلسة في الساعة السابعة والنصف مساءً ما

رئيس اللجنة	سكرتير اللجنة
رموف يكتا	صفر على

محضر الجلسة الثانية عشرة

اجتمعت اللجنة في يوم الأربعاء ٢٣ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة العاشرة صباحا برئاسة الأستاذ
دعوف يكتا بك وسكرتارية صفر على أفندي وبحضور الأعضاء الآتية أسماؤهم :

سامى الشوا أفندي ، كامل الخلقى أفندي ، الشيخ على درويش ، الشيخ درويش الحريري ،
الشيخ حسن المملوك ، جميل عويس أفندي ، داود حسنى أفندي .

ونظرت اللجنة في كشف المقامات المستعملة في العراق وجزيرة العرب الذى قدمه الأستاذ سامى الشوا ،
وبعد عمل المقارنة بينها وبين المقامات المستعملة في مصر وجدت أن المقامات الآتى بيانها ليس لها
مقابل بمصر وهى : جبورى — دشتى — منصورى — سعيدى برقع — إبراهيمى والمقابل — كلكى —
شوشترى — عريون عجم — الحديدى — حجاز شيطانى — العكبى — محمودى — عريونى —
افشار كلكى — نهفت العرب — زمزى — رمل — الماء رءاء — شاورك — صبا همايون — نادى
زرفكند .

والمقامات الآتى بيانها وجد لها مقابل وهى :

مقام عريون عرب — يقابله مقام البياتى	مقام أبو عطا — يقابله مقام الحسينى
» نارى العراقى — » » البياتى	» قاتولى — » » المستعار
» مدمى — » » الحجاز	» خنابات — » » الصبا
» قرياط — » » السيكاه	» الرشيدى — » » العجم عشرين
» تفليسى — » » مايه	» الحكيمى — هذا المقام مشترك بين البياتى والصبا
» العروب — » » الحجاز	
» النواه — » » البوسهك	» نجدى السيكاه — يقابله مقام السيكاه
» راحت شذا — » » البسته نكار	» مشوى العراقى — » » الحجاز

وبما أن المقامات المستعملة بمصر سبق تحليلها إلى أجناس فلا لزوم إذا لتحليل ما يقابلها من تلك المقامات. أما المقامات التي ليس لها مقابل عندنا فقررت اللجنة أن يقوم بتحليلها إلى أجناس حضرة الأستاذ صفر على مشاركا الأستاذ على درويش ، وذلك بالاستعانة بالأسطوانات التي ستدون بها أغاني العراقيين الذين حضروا المؤتمر.

وقررت اللجنة إحالة الطلب المقدم من حضرة شريف طوسون العلابي أفندي على لجنة التعليم إذ أنه خاص بها .

ونظرت اللجنة بعد ذلك في إتمام باقي الايقاعات السابق تقديمها في الجلسة السابقة فأقرتها وهي :

نيم دور كبير مولوى	فاخته عربي	ورشان عربي
روان	نقش الواحد والعشرين	برفشان تركي
بكداش خانة	طره	نخمس تركي
نيم هزج	رهج	فرع
مدور رباعي	هزج عربي	نقش الستة والثلاثين
فكرتي	هزج عربي (رواية ثانية)	ستة عشر مصري
نيم خفيف	الأربعة والعشرون حلي	النقش الأربعون
نخمس مصري	شبر حلي	هزج تركي
بايق شامي	شبر تركي	الشبر الكبير (المسمى بمصر شبر)
نواخت هندي	فرنكچين تركي	نيم ثقيل تركي
چفته دويك	ورش	نقش الاثني والخمسين
الستة عشر حلي	رمل حلي	رمل تركي
نصف نخمس تركي	دور كبير تركي	الثقيل
نقش السبعة عشر	» » حلي	زنجير تركي
نقش الثمانية عشر	محجر مصندر	هاوي
نيم دور	تركي ضرب (زرب)	ضرب فتح
أوفر مصري	خفيف عربي	
فاخته تركي	خفيف تركي	

وهنا رفعت الجلسة إذ كانت الساعة الأولى بعد الظهر

رئيس اللجنة
رعوف يكتا

سكرتير اللجنة
صفر على

محضر الجلسة الثالثة عشرة

اجتمعت اللجنة في يوم الأربعاء ٢٣ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة الرابعة بعد الظهر برئاسة الأستاذ رءوف يكتا بك وسكرتارية صفر على أفندى وبحضور الأعضاء الأساتذة الآتية أسماؤهم :

جميل عويس أفندى ، سامى الشوا أفندى ، كامل الخلقى أفندى ، الشيخ درويش الحريرى ، الشيخ حسن المملوك ، داود حسنى أفندى ، الشيخ على درويش ، مسعود جميل بك .

ونظرت في كشف وضعت به المقامات المستعملة في مصر وأبعادها على ورق مقسم إلى مليمترات ، وهو من عمل حضرة إميل أفندى عريان ، كلفته عمله لجنة المعهد التمهيدية ، وقد يتن هذه الأبعاد بحساب السلم المقسم إلى أربعة وعشرين ربعا متساويا ، فقرر الأعضاء قبوله إذا قررت لجنة السلم استعمال هذا التقسيم . وخالفهم في ذلك حضرة رءوف يكتا بك ومسعود جميل بك ، فانهما قررا أنهما لا يوافقان لجنة المقامات على قبول هذا التقسيم حتى على فرض قبول لجنة السلم تقسم الديوان تقسيما معتدلا .

وطلبت سكرتارية المؤتمر إلى اللجنة أن تنظر في تقرير مقدم من حضرة إبراهيم خليل أنيس أفندى وهو خاص بابتكار جهاز لبعض الايقاعات المصرية والتركية صنعه السيد أفندى عبد الحميد ويكل قلم إدارة السكة الحديدية بمحطة طنطا . فقررت اللجنة استدعاء حضرة مخترع هذا الجهاز في يوم الجمعة ٢٥ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة العاشرة قبل الظهر لفحصه والموافقة عليه إن كان موافقا .

ثم نظرت اللجنة في أنواع التأليف الغنائى والآلى المستعملة في مصر ومميزات كل منها وعلاقتها بالايقاع ، وهى المبينة في التقرير المقدم من لجنة المعهد الفنية ، فوافقت عليها وهى الآتى بيانها :

أنواع التأليف الغنائى :

الموشحة — الغناء بكلمة ياليل — الموال — الدور — القصيدة — المنولوج — الديالوج — التريالوج —
النشيد — الرواية الملحنة — الطقطوقة — طرق الذكر — طرق المولد — أغانى الزفاف — التراتيل الدينية —
أغانى الججاج — ألحان الرقص — الأغانى الشعبية .

أنواع التأليف الآلى :

الدولاب — البشرو — السماعى — التحميلة — المقدمة أو الافتتاح — البولكه — ألونجه — المازوركه —
المارش — الفالس — القطع الوصفية — التقاسيم بأنواعها .

وهنا رفعت الجلسة إذ كانت الساعة السابعة والنصف مساءً

رئيس اللجنة

سكرتير اللجنة

رموف يكتا

صفر على

محضر الجلسة الخامسة عشرة

اجتمعت اللجنة في يوم الخميس ٢٤ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة الرابعة بعد الظهر برئاسة الأستاذ رءوف يكتا بك وسكرتارية صفر على أفندي وبحضور الأعضاء الأساتذة الآتية أسماؤهم :

مسعود جميل بك ، كامل الخلعى أفندي ، داود حسنى أفندي ، الشيخ على درويش ، الشيخ درويش الحريرى ، سامى الشوا أفندي .

وكان حضرة رئيس جوقه العراقيين حاضرا ، وسئل عن أنواع التأليف الغنائى المستعملة عندهم وليس لها نظير بمصر ، فأمل على اللجنة الأنواع الآتى بيانها وهى غير مستعملة بمصر :

- (١) المسبج الزهرى وهو صنف من الموال ، شرعاعى من نوع الزجل .
 - (٢) العبودية « « « أو الزجل المربع يستعمل فى مناجاة الغرام .
 - (٣) الخابارية موال من نوع الزجل ملحن على الميزان .
 - (٤) عتابا « « « يستعمل للهداء عند عرب البادية .
 - (٥) نايلى وهو نوع من العتابا أيضا وهو موال من الزجل الدوبيت يستعمل عند العرب .
- أما سائر أنواع التأليف الغنائى المستعملة بمصر فستعملة عند العراقيين ماعدا التريالوج (محاورة بين ثلاثة) . وكذلك سائر أنواع التأليف الآلى المستعملة بمصر مستعملة عندهم ماعدا التحميلة .

ثم اطلعت اللجنة على التقرير المقدم من جناب البارون دى ارلنجر الخاص بالنوبة الأندلسية على حسب الترتيب المتبع فى البلاد التونسية ، وكان ذلك بحضور رئيس الجوق التونسية وقد وافق على ما جاء بالتقرير المذكور .

فالنوبة التونسية تتركب من تسع مقطوعات بعضها ألحان صامته وبعضها مقرون بأقوال شعرية من نوع التوشيح والزجل وهى :

- | | |
|-------------------------------|--------------|
| (١) الاستفتاح | (و) البرول |
| (ب) المصدر | (ز) الدرج |
| (ج) الأبيات | (ح) الخفيف |
| (د) البطايعيات | (ط) الختم |
| (هـ) التوشية ويتخللها المشد | |

أما الاستفتاح (لحن صامت) فهو يشبه تقسيم المزمار البلدى .
والأبيات تشبه ألحان المولد .
والمقدمة الصامته (دخول الأبيات) تشبه الدولاب .
والبطايحي يشبه المصمودى بعض الشبه ويختلف عنه فى النقرات .
والدرج يشبه كل قسمين منه ميزان السماعى الدارج والسماعى الطائر ، غير أنه يختلف عنه فى النقرات .
والخفيف مثل السماعى الدارج ويختلف عنه فى النقرات .
والنغم يشبه السريند .
وعندهم نوع يسمى "أشغال" ، وهى مجموعة من الموشحات من موازين وأنغام مختلفة ، تبدئ عادة
بقصيدة ، ويتخلل هذه "الأشغال" أحيانا قصائد على غير وزن موسيقى وألحان شعبية تسمى "زندالى" ،
فاذا أخرج منها النوعان الأخيران فإنها تشبه وصلة من الموشحات .
ورفعت الجلسة إذ كانت الساعة السابعة والنصف مساءً

رئيس اللجنة
رءوف يكتا

سكرتير اللجنة
صفر على

محضر الجلسة السادسة عشرة

اجتمعت اللجنة في يوم الجمعة ٢٥ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة التاسعة صباحا برئاسة الأستاذ زعوف بكًا بك وسكرتارية صفر على أفندى وبحضور الأعضاء الأساتذة الآتية أسماؤهم :

الشيخ درويش الحريرى — الشيخ على درويش — الشيخ حسن المملوك — سامى الشوا أفندى — كامل الخلقى أفندى — داود حسنى أفندى .

حضر اليوم حضرة السيد أفندى عبد الحميد مخترع الجهاز للضروبات دون أن يكون معه هذا الجهاز، وقال إنه لم يصله خطاب فكلفته اللجنة الحضور مع الجهاز المذكور بعد ظهر الغد .

ثم اطلعت اللجنة على التقرير المقدم من جناب البارون دى ارلنجر الخاص بالنوبة الأندلسية على حسب ترتيب أهل الجزائر، وكان ذلك بحضور رئيس الجوقة فوافق على ما جاء بالتقرير المذكور. فالتوبة الجزائرية تتركب من تسع مقطوعات، بعضها ألحان صامتة وبعضها مقرونة بكلام من نوع التوشيح والزجل، وهى :

(١) الدائرة (٢) مستخير الصنعة (٣) التوشية

(٤) المصدرات (٥) البطايجيات (٦) الدرج

(٧) توشية الانصرافات (٨) الانصراف (٩) المخلص

(١) فالدائرة — هى تقسيم إما بالصوت وإما بالآلات ويحل فيه كلام من الشعر مكان (ياليل) فى مصر .

(٢) مستخير الصنعة — الآلات تعزف معا كأنها تقسيم بلا ميزان من المقام الذى يراد الغناء منه .

(٣) التوشية — وهو يقابل البَمب فى حالة التقسيم .

(٤) المصدرات — وهى تابل عندنا فصولا من الموشحات على أوزان صغيرة تغنى قبل الأدوار، وتعيد الآلات فى مصر لحن الموشحات، أما فى الجزائر فإن الآلات لاتعيد لها بل تعيد قطعة أخرى تساويها فى الوزن ولا تساويها فى النغم .

(٥) البطايجيات — وتشبه المصدرات، وهى نوع من الموشحات الصغيرة الايقاع مركبة من أربعة إلى ستة موشحات، وهذا يشبه الموشحات الصغيرة فى مصر .

- (٦) الدرج - وهى نوع من الموشحات التى تأتى على وزن الدارج فى مصر .
- (٧) التوشية المسماة بتوشية الانصراف - وهى تشبه عندنا وزن السربند .
- (٨) الانصرافات - وهى تدل على سرعة اللحن بالإيقاع ودليل انتهاء النوبة ويختلها ما يأتى :
- (١) الكرسي وهو الدولاب أو اللازمة .
- (ب) الجواب أى إعادة ما غناه المغنى بالالات .
- (ج) الطابع ويقابل كلمة خانة المصطلح عليها فى مصر .
- (٩) المخلص - هو مثل الموشح السريع المسمى بالسربند .

واطلعت اللجنة أيضا على ماجاء بتقرير جناب البارون دى ارلنجر الخاص بالنوبة الأندلسية على حسب ترتيب أهل مراکش، وكان ذلك بحضور رئيس جوقه مراکش فوافق على ماجاء بالتقرير المذكور، فالنوبة المراكشية تتركب من خمسة أقسام يطلق على كل قسم اسم الضرب أى الدور الإيقاعى الذى يضبط أزمنة موشحاته . وهذه أسماء أقسام هذه النوبة :

(١) البسيط .

(٢) القايم ونصف .

(٣) البطايحي .

(٤) القدام .

(٥) الدرج .

ويبدأ كل قسم من هذه الأقسام بمقدمة صامتة وتسمى التوشية، وقد يبدأ بإنشاد بيتين من الشعر يتخللهما جمل بلا إيقاع تسمى البغية، وبعد ذلك تلقى سلسلة الموشحات مرتبة على حسب نظام محدود أساسه حركة السير، وهذا هو المتبع فى الأقسام الخمسة المذكورة :

(١) الموشحة الأولى وتسمى التصديرية .

(٢) سلسلة من الموشحات بطيئة السير .

(٣) موشحة على شئ من السرعة تسمى القنطرة الأولى .

(٤) سلسلة من الموشحات من ١ إلى ٤

(٥) موشحة أكثر سرعة تسمى القنطرة الثانية .

(٦) سلسلة صنائع يطلق عليها اسم الانصراف :

(٧) موشحة تسمى القفل .

فالإيقاع المسمى بالبسيط يشبه المدور

والقيام ونصف يشبه وزن الخفيف .

والبطايحي مثله .

والقدام يساوي السكين سماعي .

والدرج يشبه وزن الدارج .

أما الموشحات التي تسمى عندهم النوبة ، فهي عبارة عن سلسلة من الموشحات متتابعة من الأوزان التي مر ذكرها .

ورفعت الجلسة إذ كانت الساعة الأولى بعد الظهر

رئيس اللجنة
دعوف يكتا

سكرتير اللجنة
صفر على

محضر الجلسة السابعة عشرة

اجتمعت اللجنة في يوم الجمعة ٢٥ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة الرابعة والنصف بعد الظهر برئاسة الأستاذ رعوف يكتا بك وسكرتارية صفر على أفندى وبحضور الأعضاء الأساتذة الآتية أسماؤهم :

الشيخ على درويش — الشيخ درويش الحريري — الشيخ حسن المملوك — كامل الخلعي أفندى .
داود حسنى أفندى — سامى الشوا أفندى .

ونظرت اللجنة في المقامات المستعملة في المغرب الأقصى وتونس خاصة وما يقابلها بمصر ، وهى التى دونها الأستاذ على درويش ، فوافقت عليها وهى الآتى بيانها :

(١٠) طبع الحجاز ويسمونه زيدان وأصبعين يقابله مقام الحجاز .	(١) طبع الذيل يقابله بمصر مقام راست
(١١) طبع الأصهبان يقابله مقام يكا .	(٢) طبع راست عبيدى يشابه قليلا مقام راست
(١٢) « الحسين يقابله مقام الحسينى .	(٣) طبع استهلال الذيل يقابله مقام الماهور
(١٣) « الحسين أصل يقابله مقام البياتى .	(٤) « راست الذيل يقابله مقام الجهاركاه
(١٤) « المزموم يقابله مقام الجهاركاه .	(٥) « مجنب الذيل ويسمى الآن برانى راست الذيل يقابله مقام النواثر
(١٥) طبع عراق العجم يقابله مقام سلطاني العراق	(٦) طبع العراق يقابله مقام العراق
(١٦) طبع المائة يقابله مقام المائة أو السيكاه	(٧) « الشرق المسمى الآن انقلاب العراق يقابله مقام راست
(١٧) « الرمل يقابله الجهاركاه مصورا على الدوكاه	(٨) طبع السيكاه يقابله مقام الهزام
(١٨) طبع رمل المائة يقابله مقام العشيران	(٩) « انقلاب السيكاه يقابله مقام الهزام

واطلعت اللجنة على الاجابة المقدمة من حضرة صاحب العزة أحمد بك شوقى الخاصة بالتأليف الغنائى فرأت عدم وفائها بالمطلوب .

واطلعت أيضا على التقرير المقدم من حضرة الأستاذ على الجارم الخاص بالتأليف الغنائى وقررت ضمه إلى التقرير المقدم من المعهد لأنه متم له فى بعض نواحيه .

ورفعت الجلسة إذ كانت الساعة السابعة مساء ما

رئيس اللجنة
رعوف يكتا

سكرتير اللجنة
صفر على

محضر الجلسة الثامنة عشرة

اجتمعت اللجنة في يوم السبت ٢٦ من مارس سنة ١٩٣٢ في الساعة التاسعة صباحا برئاسة الأستاذ
رعوف يكتاك وسكرتارية صفر أفندي على وبحضور الأعضاء الأساتذة الآتية أسماؤهم :

سامي أفندي الشوا ، الشيخ علي درويش ، الشيخ درويش الحريري ، الشيخ حسن المملوك ،
كامل الحلبي أفندي ، داود حسني أفندي ، مسعود جميل بك .

ونظرت في التقرير المقدم من حضرة الأستاذ حسونة بن عمار المحامي الشرعي بتونس ورأت أن ماجاء
به مطابق في أغلب نواحيه لما جاء بتقرير جناب البارون دي ارلنجر واكتفت بما قدمه جنابه في هذا
الموضوع .

ثم قدم الأستاذ علي درويش كراسة بها نماذج تلجينية عن الثلاثين إيقاعا المستعملة في سوريا وحلب
خاصة ، وقد سبق أن كلف عمل ذلك في جلسة سابقة . وبعد أن فحصتها اللجنة وافقت عليها وهذه
هي أسماؤها :

(١٢) خفيف التركي يساوي $\frac{٣٢}{٤}$	(١) فتح يساوي $\frac{١٧٦}{٤}$
(١٣) الخفيف (المستعمل في حلب) » $\frac{٣٢}{٤}$	(٢) هاوي أوحاوي » $\frac{١٢٨}{٤}$
(١٤) ترك ضرب (الترك زرب) ... » $\frac{٢٩}{٤}$	(٣) زنجير التركي » $\frac{١٢٠}{٤}$
(١٥) الدور الكبير » $\frac{٢٨}{٤}$	(٤) ثقيل » $\frac{٩٦}{٤}$
(١٦) رمل » $\frac{٢٨}{٤}$	(٥) رمل » $\frac{٥٦}{٤}$
(١٧) ورش » $\frac{٢٦}{٤}$	(٦) نيم ثقيل تركي » $\frac{٤٨}{٤}$
(١٨) فرنكچين تركي » $\frac{٢٤}{٤}$	(٧) هزج تركي » $\frac{٤٤}{٤}$
(١٩) چنبر » $\frac{٢٤}{٤}$	(٨) نقش الستة والثلاثين » $\frac{٣٦}{٤}$
(٢٠) الأربعة والعشرون » $\frac{٢٤}{٤}$	(٩) فرع تركي » $\frac{٣٢}{٤}$
(٢١) هزج » $\frac{٢٢}{٤}$	(١٠) مخمس تركي » $\frac{٣٢}{٤}$
(٢٢) ريج » $\frac{٢٢}{٤}$	(١١) برفشان تركي » $\frac{٣٢}{٤}$

(٢٣) طره يساوى $\frac{٢١}{٤}$	(٢٧) الستة عشر يساوى $\frac{١٦}{٤}$
(٢٤) نقش الواحد والعشرين ... » $\frac{٢١}{٤}$	(٢٨) جيفته دويك ... » $\frac{١٦}{٤}$
(٢٥) نيم دور ... » $\frac{١٨}{٤}$	(٢٩) بليق شامى ... » $\frac{١٦}{٤}$
(٢٦) نقش السبعة عشر ... » $\frac{١٧}{٤}$	(٣٠) نيم خفيف ... » $\frac{١٦}{٤}$

ثم حضر حضرة السيد أفندى عبد الحميد صاحب اختراع الجهاز الخاص بالضربات ، وأبلغ اللجنة أنه يلزمه ساعة لاعداد بطاريات الجهاز ، وتقرر أن يعرض جهازه بعد الظهر على لجنة الآلات أولا ثم على لجنتنا ثانيا لاختباره وتقرير اللازم .

ورفعت الجلسة إذ كانت الساعة الثانية عشرة ظهرا ما

رئيس اللجنة

سكرتير اللجنة

رءوف مكا

صفر على

محضر الجلسة التاسعة عشرة

اجتمعت اللجنة في يوم السبت ٢٦ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة الرابعة بعد الظهر برئاسة رؤوف بك يكتا وسكرتارية صفر على أفندى وبحضور الأعضاء الأساتذة الآتية أسماؤهم :

الشيخ درويش الحريري ، الشيخ على درويش ، الشيخ حسن المملوك ، كامل الخلعي أفندى ، داود حسنى أفندى ، سامى الشوا أفندى .

بدأت باختبار الجهاز المقدم من السيد أفندى عبد الحميد ، وهو أسطوانتان من الخشب تدوران بمحرك فونوغراف مقسمتان إلى ٣٠ دائرة ، وقد ثبت بكل دائرة مسامير نحاسية صغيرة موضوعة على أبعاد مختلفة بنسبة مسافات (التم والتك) لكل ضرب من الثلاثين ضربا المكتوبة على لوح مثبت جهة اليمين وموضع أمام كل منها بالعلامات الموسيقية عدد التم والتك وأزمته .

وللحصول على أى ضرب من هذه الضروب تحرك اليد المثبتة على هذا اللوح أمام السهم المقابل لاسم الضرب المطلوب ، وعند إدارة الجهاز تسمع الضرب المطلوب على الدف .

وبإدارة يد أخرى مثبتة في الجهة اليسرى يبطل عمل الدف ويسمع نفس الضرب على وترين يحدثان صوتين مختلفين يمثل أحدهما الدم والآخر التك ، وأمام هذه اليد مصباح كهربائى صغير ينار بالجهاز عند أول الضروب .

وهذا الجهاز يمكن استعماله بمثابة فونوغراف إذا ركبت أية أسطوانة عليه ، وهو فى صندوق كبير مربع الحجم له غطاء .

وقد جربت اللجنة بعض الإيقاعات الموضحة على اللهج المذكور ولاحظت ما يأتى :

أولا — أنها تؤخر فى بعض حركات الدم والتك .

ثانيا — أن المصباح لا ينير عند أول كل ضرب بل بعد أن تسمع ثلاثة ضروب متتالية أو أربعة .

ثالثا — عدم وجود مترونوم لقياس سرعة الضرب المراد سماعه أو بطئه مع إعطاء مقدار الزمن (البلاش أو النوار أو الكروش) .

رابعا — أن بعض الضروب المدرجة فى اللوح خطأ ولا بد من تصحيحها .

وقد اجاب حضرة المخترع عن ذلك بأنه مستعد أن يصلح حركات الجهاز حتى لا تتأخر في الضروب، وأنه يمكن تغيير هذه الضروب على حسب المطلوب، وذلك بنقل المسامير النحاسية من موضعها على حسب أزمنة الايقاع، وأنه سيجتهد في عمل المترونوم ويأمل أن يوفق في ذلك

وفي أثناء ذلك حضرت لجنة الآلات مع رئيسها جناب الأستاذ الدكتور زاكس واختبرت الجهاز وسمعت بعض الايقاعات ثم رجعت إلى غرفتها للتشاور .

وقد رأيت لجنتنا أن هذا الجهاز له فائدة عظيمة لضبط الايقاعات المختلفة، وأنه يمكن أن يتخذ في المعاهد الموسيقية ليكون آلة لتعليم الايقاعات .

ثم نظرت في التقرير السابق تقديمه من حضرة أحمد أفندى الديك ولم توافق على ما جاء به .

ورفعت الجلسة في الساعة السابعة والنصف مساءً

رئيس اللجنة

رءوف يكا

سكرتير اللجنة

صفر على

أنواع التأليف فى الموسيقى العربية المستعملة فى مصر

تقرير مقدم من معهد الموسيقى الشرقى

أنواع التأليف الغنائى :

الموشحة ، الغناء بكلمة ياليل ، الموآل ، الدور ، القصيدة ، المونولوج ، الديالوج ، التريالوج ،
النشيد ، الرواية الملحنة ، الطقطوقة ، طرق الذكر ، طرق المولد ، أغانى الزفاف ، التراتيل الدينية ،
أغانى الحجاج ، ألحان الرقص ، الأغانى الشعبية ، الخ .

أنواع التأليف الآلى :

الدولاب ، البشرو ، السماعى ، التحميلة ، المقدمة أو الافتاح ، البولكة ، اللونجة ، المازوركة ،
المارش ، الفالس ، القطع الوصفية ، التقاسيم بأنواعها ، الخ .

ولنشرح أولا أنواع التأليف الغنائى من جهة مميزاتها وعلاقتها بالايقاع :

(١) الموشحة — هى كلمات مقفاة موزونة بأوزان تشبه أوزان الشعر، وتغلب فيها العربية، ويوزن
تلحينها بموازين موسيقية خاصة، ويسمى القسم الأول منها (بدنية) ويقاس عليها الثانى تلحيناً، ويعقب
ذلك مايسمى بالخانة أو السلسلة أو الدولاب . وكل قسم مخالف للآخر فى التلحين ، ويغلب تلحين الخانة من
الدرجات الحادة للمقام الملحن منه الموشحة وبالعكس السلسلة، ثم يقاس القسم الأخير من الموشحة على تلحين
البدنية الأولى ويسمى (قفلة) .

(٢) الغناء بكلمة ياليل — هو نداء الليل بالحن شجية مع مراعاة المقامات، وقد يكون هذا موزوناً
بميزان يسمى الجب أو الوحدة المتوسطة أو أوزان أخرى مثل السماعى الدارج والاقصاق والسماعى الثقيل .

(٣) الموآل — هو شطرات من بحر البسيط غالباً، ويرتجل تلحينها مع عدم مراعاة أحد الأوزان
الموسيقية بل يراعى فيها المقامات .

(٤) الدور — هو نوع من الزجل، وهو كالموشحة من حيث الوزن الشعرى إلا أنه تغلب فيه لغة
العوام ، ويسمون الدور الأول من هذا الزجل بالمذهب . وما يليه بالأغصان . وقديماً كانت تغنى الجماعة
المذهب ورئيسهم الدور الذى يليه (الغصن الأول) ويغنى من دونه الغصن الثانى . وهكذا ، وفى كل مرة

تردد الجماعة المذهب بعد الفراغ من كل دور من أدوار هذا الزجل . وكان تلحين المذهب مثل تلحين الغصن تماما ويوزن غالبا بالوحدة المتوسطة وهي تساوى (بلاش) .

وفيا بعد ابتكرت طريقة جديدة للدور، وهي أن يردد المغنى ألفاظ القسم الثانى من الدور مرات كثيرة بالحن مختلفة، فكان مرة يردد الجملة من الغصن منفردا على غير تلحين المذهب، وأخرى يشترك معه الجماعة فيرددونها مرة أو اثنتين ويردها بعدهم مرة أخرى مخالفاً لحنهم، ثم يعيدونها بعده بلحنهم السابق وهكذا، ويسمون ذلك اصطلاحاً بالحنك وهذه الطريقة متبعة للآن .

(٥) القصيدة — هي أبيات منظومة على قافية واحدة وليس لها لحن خاصة ولا ميزان خاص ، بل يلحقها المغنى من أى لحن كان ، ويوزن أحيانا البيت الأول منها على ميزان الوحدة كأنه المذهب . وأدواره ما تليه .

(٦) المونولوج — تعبير لفظى فى غرض معين يقوم بالقائه فرد واحد ملحن كان أو غير ملحن ، وميزانه الوحدة غالبا .

(٧) الديالوج — هو كالمونولوج إلا أنه محاوره بين اثنين وميزانه الوحدة .

(٨) التريالوج — هو كسابقه غير أنه محاوره بين ثلاثة وميزانه الوحدة .

(٩) النشيد — قطعة منظومة وملحنة يؤدّيها الجماعة ، وينفرد بعضهم أحيانا بأجزاء منها ، كالأناشيد الوطنية وأناشيد المدارس و فرق الكشفاء وغيرها وتوزن على الموازين البسيطة غالبا .

(١٠) الرواية الملحنة — هي قصة تمثيلية غنائية ، وتشبه الأوبرا ، وقد يتخللها كلام غير ملحن فتشبه الأوبرت ، وتوزن على جملة أوزان وتكون مصحوبة غالبا بالآلات .

(١١) الطقطوقة — وهي أغنية صغيرة على شكل الدور القديم ، وقد يلحن كل غصن فيها على مقام ، وميزانها الوحدة أو بعض أوزان صغيرة .

(١٢) طرق الذكر — قسمان : قسم يسمى بالأرضية ، وهذا القسم هو قياس أبيات على تلحين كلمات (لا إله إلا الله) أو (الله) حال الجلوس ، غير أن منشد الأبيات يغنى من جواب تلحين الذكر . أما القسم الثانى فهو أبيات تلحن تلحيناً ينشده الجماعة ، ويكون الذكر غير ملحن فى هذه الحالة ، وغاية

ما يفعله الذاكر هو حفظ أساس المقام الذى تلحن منه الطريقة ، ولا يلحن كل هذا إلا على الوحدة المتوسطة ، ويكون الذاكر كفيلا بحفظها للنشد فى جميع الحالات .

(١٣) طرق المولد — قسمان : قسم يسمى بالرد ، وقسم يسمى بالدارج ، فالرد عبارة عن تلحين بيتين من أول قصيدة ينشدهما الجماعة ويعقبهم رئيسهم بالقاء بيتين غير الأولين ، إلا أنهما لا يخرجان عن المقام الأول الذى لحن منه البيتان الأولان ، ثم تردد الجماعة البيتين الأولين ثانيا وهكذا ، ويوزن ذلك بالوحدة المتوسطة أو السماعى الدارج .

أما الدارج فهو قصيدة تلحن كلها ينشدها الجماعة وفى وسط إنشادهم يستوقفهم الرئيس ويغنى شطرا أو بيتا من القصيدة من غير التلحين الأول ويلحقه إخوانه فى الباقي .

(١٤) أغاني الزفاف — نوع من أنواع الزجل ملحن كالمذهب والأغصان فى الدور ، وينشد عادة فى الزفاف ، وميزانه الوحدة البسيطة .

(١٥) التراتيل الدينية — هى تلحين آيات دينية تلحينا موزونا وغير موزون تتلى فى المعابد وفى مناسبات أخرى .

(١٦) أغاني الحجاج — كلمات غير موزونة غالبا ترتل وقت ذهاب الحاج إلى الحجاز وفى سيره وعند عودته إلى بلده .

(١٧) ألحان الرقص — هى كلمات ملحنة من أوزان كثيرة ، ويراد بها تنشيط الراقص أو الراقصة وتصحب عادة بالآلات والدف والدربكة .

(١٨) الأغاني الشعبية — هى كلمات سهلة تلحن تلحينا سهلا ليتأتى للعوام إنشادها بجود سماعها ، والفرض منها بث خلق فيهم أو إعانة العمال منهم على الأعمال ، وتوزن عادة على الوحدة البسيطة .

ولنشرح الآن أنواع التأليف الآلى من جهة مميزاتها وعلاقتها بالإيقاع فنقول :

(١) الدولاب — كلمة تطلق على قطعة موسيقية صغيرة تستعمل بها الأدوار وغيرها وميزانها الوحدة غالبا .

(٢) البشرو — كلمة فارسية معناها الذهاب إلى الأمام، وفي اصطلاح الموسيقى التركية معناها الهواء الابتدائي الذي يصدر به أول الفصل أو بعبارة أخرى المقدم، وهو لحن ذو خمسة أجزاء غالبا تسمى أربعة أجزاء منها بالخانة والجزء الخامس بالتسليم، ويكرر هذا الأخير بعد كل خانة من الخانات الأربع، وتلحن الخانة الأولى والتسليم من المقام الذي سمي البشرو باسمه، أما الخانات الثلاث الأخرى فتلحن أحيانا من مقامات مختلفة وتوزن من أوزان كبيرة متنوعة .

(٣) السماعي — قطعة موسيقية تشبه البشرو في وضعه، إلا أن خاناته صغيرة، وتوزن على ميزان "أقصاق" سماعي وقد توزن الخانة الرابعة منه بميزان "سنكين سماعي" أو "فالس" ويعزف السماعي عادة إما بعد البشرو وإما في آخر الوصلة .

(٤) التحميلة — قطعة موسيقية يتخللها تقاسيم من العود والقانون والكمان والناي، وتوزن على الوحدة البسيطة .

(٥) المقدمة أو الافتتاح — قطعة موسيقية تعزفها الآلات، وتستعمل في المسارح قبل رفع الستار، وتلحن من موازين مختلفة .

(٦) البولكة والمazorكة والفالس — قطع موسيقية تلحن عادة للرقص، وأوزانها هي ١ للبولكة و ٣ للمazorكة والفالس .

(٧) المارش — قطعة موسيقية تلحن لضبط خط العساكر حتى لا يسبق أحدهم الآخر وتعزف في مناسبات شتى .

(٨) اللونجة — قطعة موسيقية تقوم مقام المقدمة أحيانا وتشبه البشرو بحالة مختصرة، وأوزانها الوحدة السائرة أو المتوسطة .

(٩) القطعة الوصفية — هي ما وضع من التلحين لوصف شيء معين كالخزن والفرح والشجاعة وغيرها وتلحن من أوزان مختلفة .

(١٠) التقسيم — هو لحن مرتجل على غير وزن، وقد يكون على أوزان صغيرة كالوزن الذي يسمى "بمب" أو الوحدة المتوسطة أو الدارج أو الاقصاق أو السماعي الثقيل .

تقرير عن التأليف الغنائى

مقدم إلى مؤتمر الموسيقى العربية من الأستاذ على الحارم

القصيدة — تكون من بحر من بحور الشعر المعروفة وتمتاز بصحة التعبير وجريانه على اللسان العربى الفصيح . وقد كان للقصيدة الشأن الأول قبل نهضة الموسيقى بمصر وعندما كان الغناء شائعا فى حلقات الذكر، فكان المنشد يتدئ بالاستنجاد والاستغاثة بالصالحين، ثم ينشد قصيدة موقعة على رنة الأذكار، وكان المنشدون يغنون المواليا، ومن العجيب أن المنشدين كانوا يقتصرون فى ذلك العهد على قصائد قليلة ليست من جيد الشعر ولا من رائعه، مع وفرة الشعر الغزلى وكثرة أنواعه فى كل عصر من عصور الأدب . وقد طوى الآن هذا البساط جملة، اللهم إلا قليلا جدا فى الريف وفى موالد الصالحين، طواه سيل من التجديد كان فى طبيعته عبده الحمولى ومحمد عثمان، فقد أعادوا للآلات الموسيقية عهدا مزدهرا، ولهجت مصر باسميهما طويلا، وحنّت إلى سماع ألحانها الجديدة، التى مع جدتها لم تشذ عن أذنّها ولم تند عن ذوقها . وكان الشائع فى هذا العصر الموشع والمواليا والدور، وانتبذت القصيدة مكانا قصيا، فكانت لا تنشد إلا قليلا، واستمرت الحال على هذا إلى عهد قريب جدا عاد فيه إلى القصيدة بعض ما كان لها من ذبوع، وأخذ المغنون يهتمون بتلحين القصائد. وربما كان من أسباب ذلك تقدم الشعب المصرى فى ثقافته وتفكيره، وطول ما أصابه من ملل من الأدوار التى عجزت مع كثرتها عن تصوير عواطفه تصويرا صحيحا. وعود القصيدة إلى الظهور كان مصحوبا بظاهرتين الأولى حسن اختيار الشعر والثانية الافتنان فى توقيعه .

هذا — وكان لانشاد الشعر مكانة فى أول عهد مصر بالتمثيل، ونبغ فى ذلك المرحوم الشيخ سلامة حجازى، ولكن تطور التمثيل فى العهد الأخير طارده من المسرح وعفى على آثاره فيه .

ومن المواطن التى يزدهر فيها الشعر الغنائى قصص المولد النبوى، ولا يزال من ذلك بقية باقية إلى اليوم.

الموشع — أول ظهوره بالأندلس، والسابق إلى ابتداعه مقدم بن معافر من شعراء الأمير عبد الله المروانى، ثم تبعه أحمد بن عبد ربه صاحب العقد الفريد، وبرزهما فيه عبادة القزاز شاعر المعتصم صاحب المزية، وهومن ملوك الطوائف . وكان الموشع مظهرا للإبداع والافتنان . ومن أشهر الوشاحين الأعمى التطيلي والطبيب ابن باجه سنة ٣٣٥، وإليه تنسب أكثر لحون الأصوات التى كان يتغنى بها فى الأندلس، وابن اللبانة سنة ٥٠٧. وابن سهل الاسرائيلى ولسان الدين بن الخطيب، وانتقل الموشع إلى المشرق فاول نظمها جماعة من الشعراء، ولكنهم لم يبلغوا شأوا الأندلسيين فكانت موشحاتهم لا تخلو من تكلف وعجز عن اختيار

الكلمات الموسيقية المروثة . ومن أول المحسنين في هذا الفن من المشاركة ابن سناء الملك ، وله الموشحة المشهورة التي لا يزال يتغنى بها إلى اليوم .

كللى ياسبج تيجان الربا بالحلى وأجعلى سوارها منعطف الجدول

وجاء بعده كثير من شعراء مصر والشام ، ومن أشهرهم الشاعر الموسيقى الملحن شمس الدين الدهان سنة ٧٢١ ، قال ابن شاكر الكتبي " كان ينظم الشعر الرقيق ويدري الموسيقى ويعمل الشعر ويلحنه ويغنى به المغنون وكان يلعب بالقانون " .

والذى دعا الأندلسيين إلى ابتكار الموشح انهم رأوا أن الشعر كيفما بولغ في شطر أبحره أوجزها أو نهكها ربما لا يجرى مع النغم الذى يريدونه ، ورأوا أن المشاركة كانوا يقولون الشعر ثم يلحنونه ، وأن التلحين لذلك لم يكن حرا طليقا ، بل كان الوزن الشعرى يقيد ويحول بينه وبين تصوير العاطفة تصويرا صادقا ، ومثل ذلك مثل من يشتري الثوب مخيطا ثم يعمل على أن يطوله من ناحية ويقصره من أخرى حتى يتقارب مع ملائمة جسمه . رأوا ذلك فأرادوا أن يخضعوا الشعر للنغم ، لا كما فعل المشاركة من إخضاع النغم للشعر . لذلك خرجوا عن الموازين الشعرية المعروفة ولم يتقيدوا بها . والذى ساعدهم على ذلك أن الشعراء في العصر العباسى الأول تصرف بعضهم في الأوزان كمسلم بن الوليد ، ثم تصرفوا في القوافى كما تراه في بعض أشعار بشار وابن المعتز ، فكان هذا التصرف تمهيدا لابتكار الموشح الذى تصرف في الوزن والقافية معا ، فهو مرة يجرى على أبحر الشعر المعروفة كموشح ابن سهل الاسرائيلى وابن الخطيب فكلاهما من بحر الرمل ، وكثيرا ما ينتكره الأوزان ، حتى لقد قيل إن بعض الألحان الموسيقية كانت تجيء إلى مصر من بلاد الروم على أوزان ساذجة تضرب على آلات الموسيقى خالية من الكلام ، فكان المغنون يأخذون اللحن منها ويتأملون توقيعه مراعين متحركاته وسوا كنه ، وينظمون الكلام على هواه وعلى قدر ما فيه من الأغصان والسلاسل حتى يكمل نوشيحا موزونا .

ولم يسبق الأندلسيون المشاركة إلى الموشح لسبقهم إياهم في الموسيقى والغناء ، فان المشاركة من غير شك كانوا أساطين هذا الفن وعماده غير مزاحمين ، وقد برعوا فيه وأبدعوا ، وكان منهم الأعلام المبتكرون الذين يموج بذكرهم كتاب الأغانى . والأندلسيون عيال على المشاركة في هذا الفن ، فلم يزدهر بينهم إلا حينما اجتاز زرياب الفارسى إلى عدوة الأندلس أيام خلافة عبدالرحمن الثانى ، فقد كان في خدمة المهدي العباسى ، وكان تلميذا لاسحاق الموصلى ، ويزعمون فيما يزعمون أن إسحاق رأى من دلائل نبوغه ما أوجس منه خيفة أن يكون له شأن فوق شأنه في أعين الخلفاء ، فأغراه بمغادرة بغداد إلى الأندلس .

والموشحات تغنى بمصر من زمن بعيد، غير أن اختيارها لم يكن موفقا، فلم ينتخب أرقها لفظا ولا أغزرها معنى ولا أبعداها في الافتنان النظمي وزنا. وجرت عادة المغنين أن ينشدوها معا فلم تظهر ألفاظها، ولم تتضح معانيها، وكل الذى يبقى لك منها أصوات تجرى على نغم موسيقى خاص. والترم المغنون أيضا أن يجعلوا التوشحات مدخلا للأدوار. فهو عندهم كالحتم أن يغنى التوشيح ثم يتلوه الدور، وفي العصور المتأخرة دخلت اللغة العامية الموشحات .

المواليا — يقال إن أول ظهوره كان في بغداد بعد الفتك بالبرامكة ، قال الجلال في شرح الموشح :
إن هرون الرشيد لما قتل جعفر البرمكى أمر ألا يرثى بشعر، فرثته جارية له بيتين على وزن خاص وجعلت
تنشدهما وتقول : يامواليا ! يامواليا ! وهما :

يادار أين ملوك الأرض أين القرمس ؟ أين الذين حموها بالقنا والترس ؟
قالت تراهم رمم تحت الأراضى الدرس سكوت بعد الفصاحة ألسنتهم خرس

فكان هذا أول موال وضع . قيل إن الرشيد حينما بلغه ذلك دعا الجارية وأراد معاقبتها على مخالفة أمره، فقالت يا أمير المؤمنين أنت منعت رثاءهم بالشعر، وهذا ليس بشعر لأنه لا يجرى على الفصيح فاقتنع بحجتها . وبتأمل وزن هذا النوع تراه من بحر البسيط . والمواويل نوعان، الخضر والجر والنوع الأخير شائع في صعيد مصر، ويمتاز بالاكتار من التغير في ألفاظ قوافيه حتى تتجانس .

الدور — كان يطلق في الأصل على جزء من الموشح، ويتألف من المذهب والدور، وهو من نوع الزجل . وقد كان بعض الأدوار من عهد غير بعيد سقيم المعانى والتراكيب، ولكنها في عهدنا الحاضر ظهرت فيها تحسن نظمى ، حينما تناولها بعنايته كبار النظاميين ، وللا أدوار أوزان شتى وضروب متنوعة .

الطقطوقة — وهى بالعربية الصحيحة الأهزوجة والجمع الأهازيج، وكانوا يقصدون بها الأغنية التى لا يعنى تمام العناية بتلحينها تلحينا فنيا دقيقا، حتى لكانوا يقولون إن فلانا لا يحسن إلا الأهازيج، وهى بهذا المعنى تطابق الطقطوقة تماما ، فإن تلحينها يكون دائما سهلا لا يصعب على العامة ، وهى نوع من الزجل . وكانت في الأصل من أغاني النساء خاصة، ولكنها أصبحت تنشد للرجال، وللطفاطيق فضل في نشر الفضائل وتصوير نتائج الرذائل ، لأنها أغاني العامة ولأنها سهلة الانشاد كثيرة الذبوع .

الأنشيد — وقد ظهرت حديثا وكثيرا إنشادها في المدارس ، وكان أول ظهورها مع بدء عهد التمثيل بمصر ، ثم انتقلت إلى المدارس . وهى من الشعر الفصيح ونوع من أنواع الموشح ، ولكن جميع ماوضع منها إلى الآن يجهل على وزن واحد ويكرر معانى واحدة ، لذلك كانت مملة لتكرار نغماتها وتكرار معانيها .

المونولوج — أو الانشاد الأحادى وهو نوع من الزجل يشرح فيه المنشد خلقا أو عادة أو يقص قصة مضحكة . ويمتاز هذا النوع بأن نغمته تميل إلى النغم الأوربى ، وأن ملقيه يجب أن يمثل ما يلقيه بحركات مضحكة أحيانا . وهذا النوع مقتبس من الغرب ، وقد شاع استعماله في مصر من عهد غير بعيد .

الاقتراحات

مما تقدم نرى أن الشعر كثير الأوزان متعدد البحور ، وأن الموشحات والأزجال لها أوزان لا تدخل تحت حصر ، وأن النظم بعد فتح باب الابتكار في أوزانه لا يضيق عن تصوير أية نغمة موسيقية . لذلك أرى ألا تخشى الموسيقى عقبة من ناحية النظم ، فهو كثير المرونة سهل القياد لها ، سواء أكان من الشعر الفصيح أم من الموشح أم من الزجل .

وإني أقترح :

(١) أن تؤلف لجنة تشتمل على شعراء وملحنين ومغنين ، عملها إبراز أغاني من أى نوع ملحنة مغناة . وطريق العمل بهذه اللجنة أن يبرز الملحنون أصواتا ساذجة مطابقة للنغم الذى يريدونه للأغنية ، فينظم الشعراء نظما مطابقا لهذه الأصوات المنغمة تمام المطابقة ، ثم يعرض ذلك على المغنين لتوقيعه عمليا .

(٢) وأقترح أن تلى هذه اللجنة لجنة من المحكين لاقرار ما وضع من الأغاني والأمر بإذاعتها .

(٣) أقترح أن تؤلف لجنة من الشعراء والملحنين والمغنين لوضع نشيد عام .

(٤) أسماء النغمات منها ما هو فارسي ومنها ما هو تركي ومنها ما هو عربي ومنها ما هو أوربي ، فأقترح توحيد ذلك ورجعها إلى ألفاظها العربية .

(٥) الأغاني الموسيقية كثير منها يلحن على نغمة واحدة ، فإذا كانت مؤلفة من قطع كانت كل قطعة مشابهة للآخرى في تلحينها ، وإني أقترح التنوع في التنعيم بحيث لا يتشابه في التوقيع إلا الجزء الأول والآخر من الأغنية .

(٦) لا يصح أن تكون كل الأغاني من نوع الغزل ، فلا بد أن يكون منها قسم للوصف ، وآخر للعانى الخلقية والاجتماعية وكثير من الشؤون الهامة الأخرى ، ويجب أن توضع أغاني للعمال والصناع وأصحاب الحرف الشاقة يتغنون بها حين القيام بأعمالهم .

(٧) أقترح أن يعلم علم العروض بالمدارس الثانوية .

التقارير

المقدمة من جناب البارون دي ارلنجر
إلى لجنة المقامات والإيقاع والتأليف

تقرير عن الموسيقى المغربية الأندلسية الأصل

إذا كان موسيقيو مصر ودمشق وحلب يحتفظون بذكرى الموسيقى العربية الأسبانية الممثلة في الموشحات، فإن موسيقي المغرب يقرون بأنهم أخذوا عن الأندلس موسيقاهم القديمة جمعاء المركبة من النوبة وملحقاتها، والتي تسير على مقام واحد لا يفرق بينها إلا طريقة أوزانها. لذلك رأينا سكان فاس وتلمسان والجزائر وتونس يحرصون على هذه الموسيقى ويعتبرونها بحق من أروع وأنقى أنواع الموسيقى. وحينما غزا العرب الأوائل بلاد أسبانيا دخل معهم هذا الفن، وازدهر بعد ذلك في قرطبة وإشبيلية وغرناطة ازدهارا خاصا في الحفلات الشائقة التي تقلت إلينا أخبارها، حيث كان الملوك يتنافسون فيما بينهم وحيث كانت الفنون قد عمّت البلاد فاكسب الفن رونقا باهرا ومظهرا جميلا جعل عرب المغرب والمشرق يتعشقونه. ولما انتهى إلى إفريقية مع الأندلسيين لم يأخذ بسنة التجدد في مدى أربعة أجيال وظل على حاله الراهنة بالرغم من جميع المحاولات.

ويحفظ موسيقيو المغرب أربعة وعشرين مقاما، غير أنه بالنسبة لعدم توافر أسماء اصطلاحية مثل المتبعة في الشرق تمكنهم من معرفة درجات السلم الأساسي وكافة تغييراته، فضلا عن عدم وجود كتابة موسيقية تحدد نهائيا مقامات السلم الموسيقى، أخذوا يخلطون شيئا فشيئا بين هذه المقامات التي أصبحت لا يتميز بعضها عن بعض إلا بتغيير الدرجة الأساسية مما أدى تدريجيا إلى نقصان عدد المقامات الخاصة التي انتهت إلينا حتى يومنا هذا.

وكان يتبع كل مقام من هذه المقامات نوبة، هي عبارة عن سلسلة ألحان بعضها صامت وبعضها مقرون بأقاويل شعرية مؤلفة على قواعد محدودة، وهذه الأجزاء يتبع بعضها بعضا على نظام واحد لا يختلف عن كل نوبة. ويلاحظ أن جميع ألحان النوبة تكون عادة على المقام الذي تحمل اسمه، ولا يتميز بعضها عن بعض بنوع الدور الإيقاعي الذي يربطها.

أما الألحان المقرونة بأقاويل فقد يحفظ منها الموسيقيون عددا يختلف باختلاف النوبات ، فيختارون منها في كل وزن لحنا أو اثنين أو أكثر، على حسب ما إذا كانوا يريدون إطالة الفاصل الموسيقي أو اختصاره. فالتخت التونسي مثلا، إذا كان يجمع بين رجاله موسيقيين قويي الذاكرة، يستطيع أن يعزف النوبة الواحدة مرارا عدة بدون أن يكرر لحنا واحدا، وذلك بعكس الألحان الصامتة التي لا يتوافر منها إلا لحن واحد في كل نوبة .

وقد أضفنا إلى هذا التقرير بحثا مستفيضا عن النوبة التونسية والجزائرية والمراكشية . ولما كان التلقي الشفوي قد أخذ يتلاشى تدريجيا ، وكان هو الوسيلة الوحيدة التي كانت متوفرة عند الموسيقيين من العرب ، فقد كثير من النوبات بعض أجزائه ، فضلا عن أن عددا من النوبات الكاملة قد اندثر تماما في غير بلد من بلدان المغرب .

ولما وصلت حال ذلك التراث الموروث عن السلف إلى ما وصلت إليه ، أخذ بعضهم في الآونة الأخيرة يحاول وضع النوبة على أسس جديدة . فقام رهنط من هواة الموسيقى بفاس والجزائر وتونس ومنهم الملوك بجمع الألحان التي لم تكن قد اندثرت بعد ، فكونوا منها ١١ في مراكش و ١٢ في الجزائر و ١٣ في تونس ، كما أدمجوا أجزاء بعض النوبات التي لم يستدل على أصلها في نوبات أخرى تسير على مقام مشابه لها . ويطلق موسيقيو المغرب على هذه الألحان المنفردة اسم "اليتايم" .

وقد كان أثر فساد هذه الطريقة أظهر في الأجزاء الصامتة منه في الأجزاء المقرونة بكلام . من أجل هذا صارت المقدمات الصامتة واللوازم أشبه شيء بالهيكل العظمي ، زيادة على أن عددا من هذه اللوازم أصبح نسيا منسيا وأستبدل به ما يقابله في نوبات أخرى .

تقرير خاص بالنوبة الاندلسية على حسب المتبع في البلاد التونسية

تركب النوبة التونسية من تسع مقطوعات بعضها ألحان صامته وبعضها مقرون بأقوال شعرية من نوع التوشيح والزجل وهي :

- | | |
|-----------------------------|----------------|
| (و) البرول | (١) الاستفتاح |
| (ز) الدرج | (ب) المصدر |
| (ح) الخفيف | (ج) الأبيات |
| (ط) الختم | (د) البطايميات |
| (هـ) التوشية ويتخللها المشد | |

(١) أما الاستفتاح فيشبه تقسيم المزمار البلدي . وهو لحن صامت تعزفه جميع الآلات معا . وهو مطلق أى غير موزون بوزن من الأوزان الإيقاعية ذات الأدوار .

(ب) وأما المصدر فلا يشبه السماعي في شيء . وهو مقدمة صامته تعزف على الآلات . وأقرب ما تشبه هذه المقدمة في موسيقى الشرق العربي العصرية السماعيات ، فهي تركب مثل السماعيات من أربعة أجزاء ، يضبط الثلاثة الأول منها ميزان يساوى كل دور من أدواره ٦ من الوحدة المتوسطة ، وأما الجزء الرابع فكل دور من أدوار ميزانه يساوى ٣ من الوحدة المتوسطة .

وفي المصدرات حمل تعاد عند انتهاء كل جزء من الأجزاء الثلاثة الأول وتقوم مقام (النسليمه) في البشارف والسماعيات الشرقية ، ولكنها حذفت في غالب النوبات من آخر بعض الأجزاء الأول أو تغيرت صيغتها واندجمت في باقي اللحن وصارت غير بيّنة ، وهذا شأن كثير من الألحان الأثرية في البلاد الشرقية التي لا تعرف الكتابة الموسيقية التي تحفظ الألحان من تصرف الموسيقيين .

(ج) وأما الأبيات فتشبه ألحان المولد . وهي قطعة ملحنة على بيتين من الشعر ، يضبطها ميزان يسمى (ميزان الأبيات) وهو البطايحي بعينه ، يساوى كل دور من أدواره ٤ من الوحدة المتوسطة وهي من نوع الانشاد الموزون ينفرد بغنائها أحد مغني الجوقة .

ووظيفة الآلات في هذه القطعة عزف المقدمة الصامتة (وتسمى دخول الآليات وهذه المقدمة للإنشاد تشابه عندنا الدولاب) وإعادة أجزاء اللحن التي تحدّها المصارع .

(د) وأما البطايميات فهي من نوع التواشيح ، وهي لا تقل عن اثنين في كل نوبة ، يربطهما ميزان بطيء السير يساوى كل دور منه ٤ من الوحدة المتوسطة .

ووظيفة الآلات في هذه المقطعات عزف المقدمة الصامتة وتسمى (دخول البطايمي) وإعادة أجزاء البيت (الأغصان والخانة) .

(هـ) وأما التوشية . فهي قطعة صامتة تعزفها الآلات ، ويربطها ميزان يساوى كل دور من أدواره ٤ من الوحدة المتوسطة .

ويندج في هذه القطعة ألحان مناسبة (صنایع) مستقلة مقتبسة من بعض الأشغال (نوع من التوشيح كثير الترنيمات) ويتخللها تقاسيم على الرباب وعلى العود ، أما تقسيم الرباب فغير موزون ، وأما تقسيم العود فيربطه ميزان يساوى كل دور من أدواره ٢ من الوحدة المتوسطة ، ويطلق عليه اسم (ميزان المشد) .

(و) وأما البرول فهو سلسلة تواشيح سريعة السير لا تقل عن اثنين ، ويربطهما ميزان يسمى ميزان البرول يساوى كل دور من أدواره ٢ من الوحدة المتوسطة .

ووظيفة الآلات في هذه المقطعات إعادة أجزاء البيت (الأغصان والطاقع أى الخانة) .

(ز) وأما الدرج فهو قطعة من نوع التوشيح يربطها ميزان من النوع الثلاثي يساوى كل دور من أدواره ٦ من الوحدة المتوسطة .

وتمتاز هذه القطعة بتغيير حركة الميزان تدريجاً من البطء إلى السرعة المفروطة في آخر اللحن ثم الرجوع قبل الانتهاء إلى الحركة الأولى بعد لحظة صمت ، وهذا العمل يسمى في اصطلاحهم (الضروب) وهو يعطى اللحن رشاقة ورونقا تهترلها النفس طرباً .

ووظيفة الآلات في هذه القطعة عزف المقدمة الصامتة وتسمى (دخول الدرج) وإعادة أجزاء البيت الأغصان والطاقع أى الخانة .

(وهذا النوع في مجموعه لا يوجد مثله عندنا وفي أقسامه الثلاثة ، أى كل ضرب على حدة ، يشابه الدارج والطارف في الزمن ويختلف في التكوك والدموم) .

(ح) وأما الخفيف فهو قطعة من نوع التوشيع بطيئة السير ، يضبطها ميزان من نوع الثلاثي يسمى (ميزان الخفيف) ويساوى كل دور من أدواره ثلاثة من الوحدة المتوسطة .

ووظيفة الآلات في هذه القطعة كوظيفتها في الدرج والبطايجيات ، وهي عزف المقدمة صامتة وإعادة أجزاء البيت .

(ط) وأما الختم فهو لحن من نوع التوشيع سريع السير تحتم به النوبة ، ويضبطه ميزان يساوى كل دور من أدواره ثلاثة من الوحدة الصغيرة .

ووظيفة الآلات في هذه القطعة كوظيفتها في الخفيف والدرج والبطايجيات ، وقد جرت العادة بأن يضاف إلى النوبة المركبة كما تقدم ملحقات تسمى (أشغال) ، وهي نوع من التوشيع كثير الترتم والحلية يستعمل فيه أكثر من نغمة بعكس التوشيع التي تتركب منها النوبة ، فهي لا تتغير فيها النغمة الأساسية للنوبة تغيراً محسوساً ، ولهذا أطلق عليها اسم (المألوف) — ويتخلل هذه الأشغال قصائد مطلقة أى بدون وزن موسيقى وألحان شعبية مهيبة تسمى (زندالى) .

تقرير خاص بالنوبة الأندلسية على حسب ترتيب أهل الجزائر

تتركب النوبة الجزائرية من تسع مقطوعات ، بعضها ألحان صامته وبعضها مقرون بكلام من نوعي التوشيح والزجل وهي :

(١) الدائرة	(٤) المصدرات	(٧) توشية الانصرافات
(٢) مستخبر الصنعة	(٥) البطايجيات	(٨) الانصرافات
(٣) التوشية	(٦) الدرج	(٩) المخلص

١ — أما الدائرة فهي نوع من أنواع الترنم غير الموزون ينتقل فيه على درجات سلم المقام بمقاطع صوتية لا يتألف منها ألفاظ ذات معنى ، وقد جرت العادة بأن تكون هذه المقاطع مركبة من حرفين اللام والنون مقرونين بحركة أو ساكنين على حسب ما يقتضيه سير اللحن .

٢ — وأما مستخبر الصنعة فهو لحن بسيط صامت يعزف على الآلات لا يلاحظ فيه ميزان ولا ضرب من الضروب . ويعتبر الموسيقيون هذا الاستهلال من أهم أقسام النوبة ، لذلك حددوا جملة وعباراته جملة جملة ، وضبطوا مقادير أزمنة أصواته وجردوها حتى من تلك الحلية التي تمتاز بها الموسيقى العربية . ولا يحسرفرد من أفراد التخت أن يضيف شيئا من مبتكراته على هذا اللحن ، كما هو شأنهم عند عزف سائر مقطوعات النوبة ، وهو أشبه شيء بما يسمى تقسيما في اصطلاح موسيقى الشرق العربي لولا هذه الميزة ، ولولا ثبات عباراته الموسيقية وعدم خروجها من المقام الذي تدور عليه ألحان النوبة .

٣ — وأما التوشية فهي مقدمة صامته تعزف على الآلات ، وغالب عباراتها (صنايعها) مأخوذ من سائر مقطوعات النوبة وقد امتزجت هذه العبارات بعضها ببعض حتى تكون منها لحن منفرد يضبطه ميزان إيقاعي يساوي كل دور من أدواره أربعة من الوحدة الصغيرة (الكروش) ، وليس لهذا الميزان صبغة محدودة لكنه لا يخرج في غالب الأمر عن الأشكال الأربعة الآتية :

الشكل الأول — يستعمل في أكثر النوبات .

الشكل الثاني — يستعمل في نوبة مقام الحسيني .

الشكل الثالث — يستعمل في نوبة مقام المايه .

الشكل الرابع — يستعمل في نوبة مقام رمل المايه .

ومتوسط سرعة هذا الضرب بين درجة ٩٠ ودرجة ١٢٠ من درجات آلة المترونوم ، وفي آخر اللحن تزداد السرعة شيئا فشيئا ، وعند الختام يكون الهبوط إلى قرار المقام ببطء .

٤ — وأما المصدرات فهي سلسلة ألحان مقرونة بأقوال شعرية (من نوع التوشيح) يضبطها ميزان إيقاعى يساوى كل دور من أدواره أربعة من الوحدة الصغيرة .

تركب كل واحدة من هذه الموشحات من عدة أبيات ، وكل بيت من ثلاثة أغصان وخانة ، ويعتبر هذا النوع من الموشحات من أهم ألحان النوبة المقرونة بالأقوال . ولهذا أطلق عليها اسم المصدرات ، وقد يصفها أرباب الصناعة بصفة السلطنة ويسمونها سلاطين الألحان .

وفي المصدرات يبرهن المغنون على براعتهم في فن الغناء وعلى ذوقهم الفطرى وإحساسهم الموسيقى . وأما العازفون على الآلات فتقتصر وظيفتهم على عزف الكرسي (أى الدولاب) وإعادة الغصنين الأول والثانى من كل بيت بسرعة هي ضعف سرعة الغناء .

٥ — وأما البطايجيات فهي سلسلة موشحات من (٤) إلى (٦) يضبطها ميزان إيقاعى أبطأ من ميزان المصدرات ، ويساوى كل دور من أدوار هذا الميزان اثنين من الوحدة المتوسطة .

ووظيفة العازفين هنا كوظيفتهم في المصدرات ، فهم يقتصرون على عزف الكرسي (أى الدولاب) وإعادة الغصنين الأول والثانى ، وقد جرت العادة بعزف (مستخبر نوبة الانقلابات) بين كل بطايجى والذى يليه .

٦ — وأما الدرج فهي سلسلة موشحات (٣ أو ٦) يضبطها ميزان إيقاعى من النوع الثلاثى يساوى كل دور من أدواره ثلاثة من الوحدة المتوسطة أو ثلاثة من الوحدة الصغيرة .

٧ — وأما توشية الانصرافات فهي مقطوعة يضبطها ميزان من نوع الثلاثى ، يساوى كل دور منه ثلاثة من الوحدة الصغيرة ، يستريح في أثناء عزفها المغنون ، وتفصل بين الشطر الأول للنوبة الذى لا تدخل فيه الموشحات الأثرية التى ترجع إلى عصر الحضارة الأندلسية والشطر الثانى المشتمل على مقطوعات أقل نخامة من ألحان الشطر الأول وأكثر تأثيرا في الجمهور لموافقته لذوق العامة .

٨ — وأما الانصرافات فهي سلسلة ألحان (من ١٠ إلى ١٢) مقرونة بكلام ، سريعة السير يضبطها ميزان من نوع الثلاثي يساوى كل دور من أدواره ثلاثة من الوحدة المتوسطة .

ويتبع في هذه الألحان نظام سائر التوشيح وهو :

- | | |
|---|--------------|
| (أ) الكرى (أى اللازمة أو الدولاب) . | البيت |
| (ب) الغصن الأول . | |
| (ج) جواب (أى محاسبة) الغصن الأول . | |
| (د) الغصن الثانى . | |
| (هـ) الخانة (وتسمى الطالع أيضا) . | |
| (و) جواب الخانة . | |

٩ — وأما المخلص فهو لحن مقرون بكلام سريع السير يضبطه ميزان من نوع الثلاثى ، وكل بيت من أبياته ذو غصنين أو ثلاثة يفصل بينها الترم (باللن) وجواب الآلات (المحاسبة) . ويتهى هذا اللحن الذى هو آخر مقطوعات النوبة بعبارة غير موزونة بطيئة السير يقتصر فيها المغنون على المرور بدرجات سلم النعمة التى تنسب إليها النوبة هبوطا إلى درجة الاستقرار .

تقرير خاص بالنوبة الأندلسية

على حسب الترتيب المتبع في بلاد المغرب الأقصى (مراكش)

يمتاز المغرب الأقصى بأن ظهور آثار الحضارة الأندلسية فيه أوضح من ظهورها في المغرب الأوسط (بلاد الجزائر) وفي المغرب الأدنى (بلاد تونس) . وأسباب ذلك كثيرة : منها الموقع الجغرافي ، فسواحل شبه الجزيرة الأيبيرية تكاد تكون على مدى الطرف من سواحل المغرب الأقصى . ومنها العلاقات السياسية التي كانت تربط البلدين في القرون الوسطى . فقد كانت بلاد الأندلس بعد سقوط الدولة الأموية تحت حماية معظم الدول التي تأسست في المغرب الأقصى من القرن التاسع الميلادي إلى أوائل القرن الخامس عشر ، ووفد إلى مراكش أكبر جمهرة من مهاجري الأندلس بعد سقوط غرناطة .

فقد يجوز لنا إذاً أن نعتبر الألحان الأثرية التي نسمعها الآن في المغرب الأقصى والأساليب الموسيقية التي يتبعها موسيقيو مدنه وحواضره ممثلة لروح الموسيقى الأندلسية .

وأما التغيرات التي قد تكون طرأت على هذه الألحان فهي من نوع التغيرات التي تلحق الشعر القديم من تصرف الرواة وضعف حوافظهم ، والتي تنشأ غالباً عن تشابه الصيغ وأساليب التعبير .

ومما يزيد هذا الظن تأكيداً استقلال المراكشيين داخل حدود بلادهم في عصر احتلال الترك سواحل شمال إفريقية ، فقد كان من نتائج هذا الاستقلال السياسي سلامة موسيقاهم الأثرية من تأثير موسيقى الشرق العصرية .

تركب النوبة المراكشية من خمسة أقسام ، وكل قسم من هذه الأقسام يتكوّن من سلسلة موشحات مؤلفة من نغمة واحدة (وهي التي يطلق اسمها على النوبة) ، ويضبط أزمنة الموشحات التي يتركب منها كل قسم من أقسام النوبة دور إيقاعي لا يتغير مع تغير الموشحات ، وإذا تغير فأنما يكون ذلك من حيث حركة السير لا من حيث نوع النغرات ونسب أزمنتها .

ويطلق على كل واحد من هذه الأقسام الخمسة اسم الضرب أي الدور الإيقاعي الذي يضبط أزمنة موشحاته . وهذه هي أسماء أقسام النوبة المراكشية :

١ — البسيط وهو اسم لضرب إيقاعي يساوي كل دور من أدواره ٦ من الوحدة المتوسطة أو ثلاثة من الوحدة الكبيرة .

٢ — القاييم ونصف وهو اسم لضرب يساوي كل دور من أدواره ١٦ من الوحدة المتوسطة .

٣ — البطايحي وهو اسم لضرب يساوي كل دور من أدواره ١٦ من الوحدة المتوسطة أيضاً .

٤ — القدام وهو اسم لضرب إيقاعي يساوي كل دور من أدواره ٦ من الوحدة الصغيرة .

٥ — الدرج وهو اسم لدور يساوي ٤ من الوحدة المتوسطة .

ويبتدى كل واحد من هذه الأقسام إما بمقدمة صامتة تعزفها الآلات ، وإما بإنشاد بيتين من الشعر .
ويطلق على المقدمة الصامتة اسم (التوشية) ويضبطها دور إيقاعى يساوى ٣ من الوحدة المتوسطة ،
ويتخللها جمل مطلقة أى بلا إيقاع تسمى (البنية) .

وبعد عزف التوشية أو إنشاد البيتين من الشعر تلقى سلسلة موشحات مرتبة على حسب نظام محدود
أساسه حركة السير ، وهذا هو النظام المتبع فى الأقسام الخمسة .

(١) الموشحة الأولى وتسمى (التصديرة) .

(ب) ويلها سلسلة موشحات بطيئة السير .

(ج) ثم موشحة على شئ من السرعة وتسمى (القنطرة الأولى) .

(د) ويلها سلسلة موشحات يتراوح عددها بين (١) و (٤) .

(هـ) ثم موشحة أكثر سرعة تسمى (القنطرة الثانية) .

(و) ويلها سلسلة صنائع يطلق عليها اسم (الانصرافات) .

(ز) ثم آخر موشحات القسم وتسمى (القفل) .

وأما الألحان التى تتركب منها أقسام النوبة فهى مؤلفة على حسب أساليب محدودة .

فكل واحد من أبيات التوشيح ينقسم إلى فصول تسمى بالفصول الكبرى والوسطى والصغرى .

أما الفصول الكبرى فتحددها الأبيات ، والفصول الوسطى تحدها مصاريع البيت وتسمى (الأغصان) ،

والفصول الصغرى تحدها أجزاء الأغصان . فهيكلكل الفصول الكبرى يختلف شكله باختلاف عدد الفصول

الوسطى التى يتكون منها .

يتألف كل فصل أعظم أى كل بيت من أبيات اللحن من جمل وتعبيرات موسيقية ، مدارها النغمة

التي تنسب إليها النوبة ، وتوزع هذه التعبيرات على الفصول الوسطى على حسب نظام محدود .

وتسمى أول الأجزاء الوسطى (الدخول أو الفراش) .

والثانى (كرش الصنعة) أو وسطها .

والثالث (الغطاء) أى الخانة .

والرابع (الخروج) أى الرجوع إلى الصنعة الأولى .

ويقرن بأجزاء اللحن الخالية من الكلام ترنمات يطلق عليها اسم الشغل لشغلها تلك الأجزاء ، ويختلف

نوع هذه الترنيمات باختلاف الشعر ، فإذا كانت فاصلا بين مقاطع اللفظ الواحد فهى (ن) محركة بحركة

الحرف الذى قبلها ، وإذا كانت تشغل آخر العبارات الموسيقية الخالية من الكلام كانت بـ (ياللى) ، وإذا

كانت تشغل عبارة كاملة خالية من الأقاويل الشعرية كانت بـ (هن هن) أو بـ (ديرتان) .

المقامات المقدمة من جناب البارون دي ارلنجر

طائفة النغمات التي تستقر على درجة اليكاه
يكاه (من فصيلة الراس)

(١) صعودا :	(ب) هبوطا :
جواب نوا	جواب نوا
» حجاز	» چهارگاه
» كرده	» سيگاه
مخير	مخير
کردان	کردان
أوج	عجم
حسيني	حسيني
نوا	نوا
جهارگاه	جهارگاه
سيگاه	سيگاه
دوكاه	دوكاه
راست	راست
عراق	عراق
عشيران الحسيني	عشيران الحسيني
يكاه	يكاه

تحليل النغمة وبيان طورها

(أ) صعودا :

العقد الأول — راست (ذو الأربع) على اليكاه ...	يبدأ العمل باظهار العقد الثالث دخولا إليه من درجة المجاز أو الجهاركاه (والدخول من المجاز أصح) .
» الثاني — « « « الدوكاه أو	
جهاركاه على الدوكاه ...	
» الثالث — « (ذو الخمس) على النوا ...	
» الرابع — حجاز (ذو الأربع) على المحير ...	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — ييأتى (ذو الأربع) على المحير
» الثالث — بوسه لك (العشاق المصرى ذو الخمس) على النوا
» الثاني — ييأتى (ذو الأربع) على الدوكاه (أو الراست على راست)
» الأول — راست (ذو الخمس) على اليكاه

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس البياتى على الدوكاه أو الراست على درجة
الراست .

شد عربان (أوشت عربان)

(من فصيلة الحجاز)

(۱) صعودا :

جواب نوا

» حجاز

سنبه

مخير

کردان

نم ماهور

حصار

نوا

حجاز

کرد

دوكاه

راست

نم كوشت

قبا حصار

يكاه

(ب) هبوطا :

جواب نوا

» چهارگاه

سنبه

مخير

کردان

نم ماهور

حصار

نوا

چهارگاه

کرد

دوكاه

راست

نم كوشت

قبا حصار

يكاه

تحليل النعمة وبيان طورها

(١) صعودا :

يبدأ العمل من العقد الثالث ويحتم الدخول إليه من درجة النواه لكنه يمكن استعمال الحجاز كظهير للنوا .	العقد الأول — حجاز (ذو الأربع) على اليكاه
	» الثاني — نواثر (ذو الخمس) » الراس
	» الثالث — حجاز (ذو الأربع) » النوا
	» الرابع — نواثر (ذو الخمس) » الكردان

(ب) هبوطا :

- العقد الرابع — نهاوند (ذو الخمس) على الكردان .
- » الثالث — حجاز (ذو الأربع) » النوا .
- » الثاني — نهاوند (ذو الخمس) » الراس .
- » الأول — حجاز (ذو الأربع) » اليكاه

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار النواثر على الراس .

فرحفا
(من فصيلة البوسهك)

(ب) هبوطا :

(١) صعودا :

جواب نوا	جواب نوا
» جهارگاه	» جهارگاه
» کرد	» کرد
مخير	مخير
کردان	کردان
عجم	عجم
حسينى	حسينى
نوا	نوا
نواه	جهارگاه
حجاز	کرد
کرد	دوگاه
دوگاه	راست
راست	عشيران العجم
عشيران العجم	عشيران الحسينى
عشيران الحسينى	يكاه
يكاه	

تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

يبدأ العمل باظهار	يتألف من هذين	العقد الأول — نهاوند (ذو الأربع) على يكاه ...
العقد الثالث	العقدين نغمة	» الثاني — عجم (ذو الخمس) » عشيران العجم
ومحتوم الدخول	العجم وغمازها	» الثالث — جهار كاه (ذو الأربع) » جهار كاه ...
إليه من النوا .	الجهار كاه .	» الرابع — نهاوند (ذو الخمس) » كردان ...

(ب) هبوطا :

يبدل في العقد الثالث بالجهار كاه الحجاز	العقد الرابع — نهاوند (ذو الخمس) على الكردان ...
ويتكون من هذا التغير عقد ثان	» الثالث — عجم (ذو الأربع) » جهار كاه ...
ذو شكل ثان وهو نواثر من راست إلى نواه	» الثاني — عجم (ذو الخمس) » عشيران العجم
وعند الاستقرار يبدل بالحجاز الجهار كاه .	» الأول — نهاوند (ذو الأربع) على اليكاه ...

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار الجهار كاه على درجة الجهار كاه والعجم على عجم .

سلطانی بکاه
(من فصيلة البوسه لك)

(ب) هبوطا :

جواب نواه

» حجاز

» کرد

محیر

کردان

عجم

حسینی

نوا

حجاز

کرد

دوکاه

راست

عشیران العجم

» الحسینی

بکاه

(ا) صعودا :

جواب نواه

» حجاز

» کرد

محیر

کردان

عجم

حسینی

نوا

حجاز

کرد

دوکاه

راست

عشیران العجم

» الحسینی

بکاه

تحليل النعمة وبيان طورها

(١) صعودا :

العقد الأول — نهاوند (ذو الأربع) على يكاه ...	يبدأ العمل باظهار العقد الثالث والثاني دخولا من النوا (حتما) والمجاز كظهير له والارتكاز على الدوكاه الذي هو غماز النعمة .
« الثاني — مجاز (») « دو كاه ... »	
« الثالث — بوسه لك (») « نوا ... »	
« الرابع — مجاز (») « محير ... »	

(ب) هبوطا :

السلم الهابط كالصاعد ويشترط لمس قرار المجاز قبل الاستقرار على اليكاه .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار جنس المجاز على الده كاه والبروز بدرجة الدوكاه .

طائفة النغمات التي تستقر على درجة عشيران الحسيني
حسيني عشيران (من فصيلة الياتي)

(ب) هبوطا :

(ا) صعودا :

جواب حسيني	جواب حسيني
» نوا	» نوا
» جهارگاه	» جهارگاه
» سيگاه	» سيگاه
مخير	مخير
کردان	کردان
أوج	أوج
حسيني	حسيني
نوا	نوا
جهارگاه	جهارگاه
سيگاه	سيگاه
دوگاه	دوگاه
راست	راست
عراق	عراق
عشيران الحسيني	عشيران الحسيني

حسيني
نوا
حجاز
کرد
دوگاه
راست

تحليل النعمة وبيان طورها

(أ) صعودا :

	العقد الأول — بياتى (ذو الأربع) على عشيران الحسينى
يبدأ العمل بإظهار العقد الثالث	» الثانى — () » (» دو كاه
ويختتم الدخول من الحسينى	» الثالث — () » (» الحسينى
	» الرابع — (» (ذو الخمس) » المحير

(ب) هبوطا :

	العقد الرابع — بياتى (ذو الخمس) على المحير... ..
يشترط بيان العقد الثانى وإظهار الحسينى لأنه مركز النعمة	» الثالث — (» (ذو الأربع) » الحسينى
	» الثانى — (» (ذو الخمس) » دو كاه أو فكريز
	على راست
	» الأول — بياتى (ذو الأربع) على عشيران الحسينى

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار جنس التركيز على درجة راست والبروز بدرجة الحسينى.

بیاتی عشیران
(من فصيلة البیاتی)

(ب) هبوطا :	(أ) صعودا :
جواب حسینی	جواب حسینی
» نوا	» نوا
» چهارگاه	» چهارگاه
» سیکاه	» سیکاه
محیر	محیر
کردان	کردان
أوج	أوج
حسینی	حسینی
نوا	نوا
» چهارگاه	» چهارگاه
بوسه لك	سیكاه
دوكاه	دوكاه
راست	راست
عراق	عراق
عشیران الحسینی	عشیران الحسینی

تحليل النعمة وبيان طورها

(١) صعودا :

يتحتم الدخول من النوا والجهار كاه	العقد الأول — بياتى (ذو الأربع) على عشيران الحسينى
كظهير له ، ويبدأ العمل باظهار العقد	» الثانى — » (ذو الخمس) » دو كاه ...
الثانى ثم يهبط إلى الأول ويعود إلى	» الثالث — » (ذو الأربع) » الحسينى ...
درجة الحسينى لاظهار العقد الثالث ثم	» الرابع — » (ذو الخمس) » محير ...
إلى دو كاه — إلى ذلك الصعود إلى	
العقد الرابع مرورا على سلم نعمة اليباتى	
الأصلى وذلك بأبدال الأوج بالعجم .	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بياتى (ذو الخمس) على محير...	» الثالث — » (ذو الأربع) » حسينى ...
وفى الهبوط يظهر العقد الثانى الهابط .	» الثانى — بوسه لك (ذو الخمس) » دو كاه ...
	» الأول — بياتى (ذو الأربع) » عشيران الحسينى

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار جنس اليباتى على دو كاه .

بوسه لك عشيران

(من فصيلة الیاتی)

(ب) هبوطا :

جواب حسینی

» نوا

» چهارگاه

» بوسه لك

مخیر

کردان

کردان

عجم

أوج

حسینی

حسینی

نوا

نوا

چهارگاه

بوسه لك

دوكاه

راست

عراق

عشیران الحسینی

(١) صعودا :

جواب حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

مخیر

کردان

کردان

عجم

أوج

حسینی

حسینی

نوا

نوا

چهارگاه

بوسه لك

دوكاه

راست

عراق

عشیران الحسینی

تحليل هذه النعمة وبيان طورها

(١) صعودا :

يبدأ العمل باظهار العقد الثاني	العقد الأول — بياتى (ذو الأربع) على عشيران الحسينى
دخولا إليه من الحسينى والنوا كظهير	» الثانى — بوسه لك (ذو الأربع) على دو كاه ...
له ثم يهبط إلى العقد الأول ثم يصعد إلى	» الثالث — بياتى () () » حسينى ...
الثالث للعمل يجنس البياتى على الحسينى	» الرابع — بياتى (ذو الخمس) » محير ...
والبوسه لك على النوا ثم يضاف إليه	
العقد الثانى و يصعد منه إلى الرابع .	

(ب) هبوطا :

وفى الهبوط يعمل بوسه لك على محير	العقد الرابع — بوسه لك (ذو الخمس) على محير ...
ثم ينزل على العقد الثالث ويعمل بياتى	» الثالث — بياتى (ذو الأربع) على حسينى ...
على الحسينى ويجوز عمل البوسه لك	» الثانى — بوسه لك (ذو الأربع) على دو كاه ...
على النوا — ثم يهبط على العقد الأول	» الأول — بياتى (ذو الأربع) على عشيران الحسينى
ويستقر على عشيران الحسينى مضافا	
إليه اليكاه كظهير .	

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار البوسه لك على درجة الدوكاه والبياتى على الحسينى .

نُهفت

(من فصيلة الیاتی)

(ب) هبوطا :

جواب حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

أوج

حسینی

نوا نوا

حجاز چهارگاه

کرد سیکاه

دوگاه دوگاه

راست راست

عراق

عشیران الحسینی

(۱) صعودا :

جواب حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

أوج

حسینی

نوا نوا نوا

حجاز نم حجاز حجاز

کرد بوسه لك بوسه لك

دوگاه دوگاه دوگاه

راست

عراق

عشیران الحسینی

تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

يبدأ العمل في دائرة العقد الثاني
دخولا من درجة المجاز إلى درجة النوا
لاظهار جنس الراس على دوكة
(نيسابورك) أو جنس الجهاركاه على
دوكاه ثم يكون الصعود بالحسيني
والعجم — إلى ذلك النزول إلى الدوكاه
أولا بطريقة أصفهان البياتي (أي
مرورا على النوا والجهاركاه والسيكاه)
ثم بطريقة أصفهان المجاز (أي مرورا
على النوا والجهاركاه والكرد) إلى ذلك
الصعود إلى العقد الثالث للعمل بجنس
الراس على درجة النوا و بجنس البياتي
على درجة الحسيني ثم يكون الصعود
إلى العقد الرابع .

العقد الأول — بياتي (ذوالأربع) على عشيران الحسيني
» الثاني — جهاركاه على دوكة أو راس على دوكة
أو مجاز على دوكة
» الثالث — راس على نوا أو بياتي على حسيني ...
» الرابع — بياتي على محير أو راس على كردان ...

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بياتي على محير أو راس على كردان ...
» الثالث — راس (ذوالخمس) على نوا
» الثاني — راس على راس أو نكرز على راس
» الأول — بياتي (ذوالأربع) على عشيران الحسيني

وفي الهبوط يجب إظهار العقود
المبينة في السلم الهابط .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة اليكاه عند الاستهلال .

سوزدل (محرق القلب)

(من فصيلة المجاز)

(١) صعودا :

جواب حسینی

» حصار

» چهارگاه

» بوسه لك

مخير

شاهناز

عجم

حسینی

حصار

چهارگاه

بوسه لك

دوكاه

زیركوله

عشیران المعجم

» الحسینی

(ب) هبوطاً :

جواب حسینی

» حصار

» چهارگاه

» بوسه لك

مخير

شاهناز

عجم

حسینی

حصار

چهارگاه

بوسه لك

دوكاه

زیركوله

عشیران المعجم

» الحسینی

تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

العقد الأول — حجاز (ذو الأربع) على عشيران الحسيني | يبدأ العمل باظهار العقد الثاني
« الثاني — حصار (ذو الخمس) » دوكاه دخولا من النوا (والحصار كظهير له)
« الثالث — حجاز (ذو الأربع) » حسيني — ثم يكون التزول إلى العقد الأول —
« الرابع — حصار (ذو الخمس) » محير ثم يصعد إلى الثالث ومنه إلى الرابع.

(ب) هبوطا :

يتبع في الهبوط عين طريقة الصعود ويلبس درجة قرار الحصار قبل الاستقرار على عشيران الحسيني — تمتاز هذه النغمة باظهار الحجاز على الحسيني والحصار على الدوكاه ولولا إظهار الحصار لكانت شبيهة بنغمة الشاهناز على عشيران الحسيني .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس الحصار على درجة الدوكاه وجنس الحجاز على درجة الحسيني .

شوق طرب
(من فصيلة المجاز)

(١) صعودا :

جواب حسینی

» صبا

» چهارگاه

» بوسه لك

شاهناز

کردان

عجم

حسینی

صبا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه

راست

عشیران العجم

» الحسینی

(ب) هیوطا :

جواب حسینی

» صبا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

عجم

حسینی

نوا

چهارگاه

کرد

دوگاه

راست

عشیران العجم

» الحسینی

تحليل النعمة وبيان طورها

(أ) صعودا :

	العقد الأول — كرد (ذو الأربع) على عشيران الحسيني
يبدأ العمل باظهار العقد الثاني ثم يكون الصعود إلى الثالث المتعم لنعمة صبا ومنه إلى الرابع .	« الثاني — صبا (ذو الخمس) » دوگاه ...
	« الثالث — حجاز (») » جهارگاه ...
	« الرابع — صبا (») » محير ...
	...

(ب) هبوطا :

	العقد الرابع — صبا (ذو الخمس) على محير ...
يغير عند النزول العقد الثالث ويجعل بوسه لك على نوا وكذلك الثاني فيصير كرد على دوگاه ويصح إبقاء الثالث على ماهو عليه في السلم الصاعد.	« الثالث — بوسه لك (ذو الأربع) » النوا ...
	« الثاني — كرد (») » دوگاه ...
	« الأول — » (») » «عشيران الحسيني
	...

ملاحظة — يظن البعض أن قرار هذه النعمة درجة عشيران العجم وألقوا فيها ألقانا تستقر على هذه الدرجة وهذا خطأ لأنه يخالف نعمة شوق طرب التي وضعها السلطان سليم الثالث المحفوظة بتكاي المولوية .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار نعمة الصبا مؤسسة على درجة الدوگاه والكرد على عشيران الحسيني

طائفة النغات التي تستقر على درجة عشيران العجم

عجم عشيران (من فصيلة العجم)

(١) صعودا :

جواب عجم

» حسيني

» نوا

» چهارگاه

سنبله

محير

کردان

عجم

حسيني

نوا

چهارگاه

کرد

دوكاه

راست

عشيران العجم

(ب) هبوطا :

جواب عجم

» حسيني

» نوا

» چهارگاه

سنبله

محير

کردان

عجم

حسيني

نوا

چهارگاه

کرد

دوكاه

راست

عشيران العجم

تحليل النعمة وبيان طورها

(١) صعودا :

يبدأ العمل باظهار العقد الثانى	{	العقد الأول — عجم (ذو الخمس) على عشرين العجم
دخولا إليه من الجهاركاه التى هى		» الثانى — جهاركاه (ذو الأربع) على جهاركاه ...
غماز النعمة، إلى ذلك النزول إلى العقد		» الثالث — عجم (ذو الخمس) على العجم
الأول ثم الصعود إلى الثالث ومنه إلى		» الرابع — « (ذو الأربع) » المهوران
الرابع .		

(ب) هبوطا :

يكون المبوط بعين طريقة الصعود ويجوز تركيب جنس الجماز بصفة عرضية على درجة النوا
(بابدال الحسينى بالحصار والعجم بالمهور) لكن يجب ألا يكون الارتكاز على النوا بل
على الجهاركاه التى هى غماز النعمة فيكون المسموع الاستقرار على درجة عشرين العجم .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار درجتى الجهاركاه والعجم .

شوق أفزا (أى مزید الشوق)

(من فصيلة العجم)

(١) صعودا :

جواب عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

سنبله

مخیر

کردان

عجم

حسینی

صبا

چهارگاه

میکاه

دوکاه

راست

عشیران العجم

(ب) هبوطا :

جواب عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

سنبله

مخیر

کردان

عجم

حسینی

نوا

چهارگاه

کرد

دوکاه

راست

عشیران العجم

تحليل النعمة وبيان طورها

(أ) صعودا :

العقد الأول — عجم (ذوالثلاث) على عشيران العجم	
» الثاني — صبا (ذوالخمس) « دوكاه ...	يحتم البدء من الجهاركاه ويعمل
» الثالث — عجم («) « عجم أوصبا ...	في دائرة العقد الثاني بشرط أن يمس
» الرابع — عجم («) « حسيني ...	درجة الدوكاه ثم يصعد إلى العقد الثالث
» الرابع — عجم (ذوالأربع) « ماهوران ...	وبعد إظهار درجة الكردان يعمل عجم
	على عجم أوصبا على حسيني ، إلى ذلك
	الصعود إلى العقد الرابع .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — عجم (ذوالأربع) على ماهوران ...	وفي التزول تبدل درجة الصبا
» الثالث — « («) « عجم ...	بالنوا — ويستحسن مس الزيركوله
» الثاني — « («) « جهاركاه ...	عوض الدوكاه قبل الاستقرار لإظهار
» الأول — « («) « عشيران العجم	جنس النهاوند على الراس ولكن ذلك
	مما لا يشترط .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار جنس الصبا على دوكاه و جنس العجم على العجم والجهاركاه وعشيران العجم .

شوق آور
(من فصيلة العجم)

(ب) هبوطا :

جواب عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

سنبله

محیر

کردان

عجم

حصار نهاوند

نوا

چهارگاه

کرد

دوگاه

راست زیرکوله

عشیران العجم

(ا) صعودا :

جواب عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

سنبله

محیر

کردان

عجم

حسینی

نوا

نیم حجاز

بوسه لك

دوگاه

راست

عشیران العجم

تحليل النعمة وبيان طورها

لهذه النعمة طريقتان عمليتان :

أولها أن يكون البدء بإظهار صورة مختصرة من نعمة العرضبار وذلك بأن يدخل من درجة الكردان إلى العجم ومنه إلى الحسيني ثم إلى النوا (وقد يجوز الصعود إلى المحير مروراً بالسنبلة) ثم بدلاً من الاستقرار على مركز العرضبار وهو الدوكاه يصعد إلى العجم وينزل منه بصيغة نعمة عجم عشيران وقبل الاستقرار على درجة عشيران العجم يلمس اليكاه وعشيران الحسيني .

أما الطريقة الثانية فهي أن يبدأ العمل في المنطقة الحادة من نعمة عرضبار ويكون الدخول من الكردان للصعود إلى جواب النوا مروراً بالمحير والسنبلة وجواب جهاركاہ ثم يكون الهبوط إلى درجة العجم ومنها إلى الحسيني — ثم منهم من يلمس بعد ذلك درجة النوا وبعدها درجة الشورى ويتزل إلى الجهاركاہ — ومنهم من يلمس درجة العزال وبعدها درجة كرد النهاوند وقد يتزل إلى الدوكاه ثم إلى الراس و إلى عشيران العجم — ومنهم أيضاً من يلمس درجة الزيركوله قبل العجم ثم يتزل إلى القرار وهو عشيران العجم بعد لمس اليكاه ودرجة شاه ور (أى قرار الجهاركاہ) .

(١) صعوداً :

العقد الأول — عجم (ذو الثلاث) على عشيران العجم
« الثاني — بوسه لك (ذو الخمس) » دوكاه ...
« الثالث — عجم () » عجم ...
« الرابع — جهاركاہ (ذو الأربع) » جواب جهاركاہ ...

(ب) هبوطاً :

العقد الرابع — جهاركاہ (ذو الأربع) على جواب جهاركاہ ...
« الثالث — عجم (ذو الخمس) على عجم ...
« الثاني — بوسه لك (ذو الأربع) » جهاركاہ
« الأول — عجم (ذو الخمس) » عشيران العجم ...

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار العرضبار عند الاستمالة والنهاوند قبل الاستقرار .

طائفة النغبات التي تستقر على درجة العراق

عراق (من فصيلة العراق)

(١) صعودا :

جواب أوج

» حسيني

» نوا

» چهارگاه

» سيكاه

مخير

کردان

أوج

حسيني

نوا

چهارگاه

سيكاه

دوكاه

راست

عراق

(ب) هبوطا :

جواب أوج

» حسيني

» نوا

» چهارگاه

» سيكاه

مخير

کردان

عجم

حسيني

نوا

چهارگاه

سيكاه

دوكاه

راست

عراق

تحليل النعمة وبيان طورها

(١) صعودا :

العقد الأول — عراق (ذو الثلاث) على عراق	يتبدى العمل باظهار العقد الأول دخولا إليه من الراس مع استعمال اليكاه كظهير له ، إلى ذلك الانتقال إلى العقد الثاني وعمل بياني على دوكانه ومنه إلى الثالث وعمل راس على نوا وأوج على أوج .
» الثاني — بياني (ذو الأربع) « دوكانه	
» الثالث — راس (ذو الخمس) « نوا وأوج على	
أوج	
» الرابع — سيكاه (ذو الخمس) على برك	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — سيكاه (ذو الخمس) على برك	وعند النزول يبدل جنس الأوج بالعجم في العقد الثالث ثم ينزل إلى العقد الثاني ومنه إلى الأول حيث يكون الاستقرار على درجة العراق .
» الثالث — بوسه لك (ذو الخمس) على نوا	
» الثاني — بياني (ذو الأربع) « دوكانه	
» الأول — عراق (ذو الثلاث) « عراق	

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار جنس البياني على درجة الدوكانه .

راحة الأرواح
(من فصيلة العراق)

(١) صعودا :

جواب حسيني

» نوا

» حجاز

سنبلة

محير

کردان

أوج

حسینی

نوا

حجاز

کرد

دوكاه

راست

عراق

(ب) هبوطا :

جواب حسینی

» نوا

» حجاز

سنبلة

محير

کردان

عجم

حسینی

نوا

حجاز

کرد

دوكاه

راست

عراق

جواب حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محير

تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

العقد الأول — سيكاه (ذو الثلاث) على عراق ...	يبدأ العمل بإظهار العقد الثاني أي حجاز على دوگاه (ويضاف إليه إذا أريد العقد الثالث مبدلا فيه الأوج بالعجم) على ذلك إظهار العقد الثاني (راست على نوا) ثم الصعود إلى العقد الرابع .
» الثاني — حجاز (ذو الأربع) » دوگاه ...	
» الثالث — راست (ذو الخمس) » نوا... ..	
» الرابع — حجاز (») » محير ...	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع —	{ حجاز (ذو الخمس) على المحير بياتي (») » الثالث — بوسهك (») » نوا » الثاني — حجاز (») » دوگاه » الأول — سيكاه (ذو الثلاث) » عراق

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس الحجاز على درجة الدوگاه

فرجنك

(من فصيلة العراق)

(١) صعودا :

جواب حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

أوج

حسینی

نوا

حجاز

بوسه لك

دوكاه

راست

عراق

(ب) هبوطا :

جواب حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

عجم

حسینی

نوا

حجاز

بوسه لك

دوكاه

راست

عراق

نوا

هم حجاز

بوسه لك

دوكاه

تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

العقد الأول — سيكاه (ذو الثلاث) على عراق	...	يبدأ العمل باظهار العقد الثاني وهو
» الثاني — جهاركاہ (ذو الخمس) » دوكاه	...	جهاركاہ على دوكاه ومنهم من يجعله
» الثالث — راست (») » نوا	نیشابورك أى راست على دوكاه والأول
» الرابع — بياتى (») » المحير	...	أصح بلى ذلك نزول بالعقد الأول ثم
		الصعود إلى الثالث ومنه إلى الرابع

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بياتى (ذو الخمس) على المحير...	...	
» الثالث — بوسهك (») » نوا	يشترط النزول إلى درجة اليكاه
» الثاني — راست (ذو الأربع) » دوكاه	...	قبل الاستقرار على العراق .
» الأول — سيكاه (ذو الثلاث) » عراق	...	

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس راست على درجة الدوكاه .

بسته اصفهان
(من فصيلة العراق)

(ب) هبوطا :

جواب حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

عجم

حسینی

نوا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه

راست

عراق

(ا) صعودا :

جواب حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

أوج

حسینی

نوا

حجاز

بوسه لك

دوگاه

راست

عراق

تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

تتكون هذه النغمة من تركيب نغمة	
العراق ونغمة الأصفهان بياتي ويبدأ	العقد الأول — سيكاه (ذو الثلاث) على عراق ...
العمل في دائرة العقد الثاني بطريقة	» الثاني — راست (ذو الأربع) على دوكاه أى
نغمة أصفهان بياتي وذلك باظهار	(نيشابورك) وجهاركاه » دوكاه ...
جنس راست (نيشابورك) على درجة	» الثالث — راست (ذو الخمس) » نوا ...
الدوكاه ثم باظهار جنس البياتي وبدل	» الرابع — بياتي (») » محير ...
الاستقرار على الدوكاه كما هو لازم في نغمة	
أصفهان بياتي يستمر الهبوط إلى درجة	
العراق بنغمة العراق .	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بياتي (ذو الخمس) على محير
» الثالث — بوسه لك (») » نوا
» الثاني — بياتي (») » دوكاه
» الأول — سيكاه (ذو الثلاث) » عراق

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة الأصفهان عند الاستهلال ونغمة العراق عند الاستقرار .

دلکش حاوران
(من فصيلة العراق)

(ب) هبوطا :

جواب حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

عجم

حسینی

نوا

چهارگاه

کردی

دوگاه

راست

محیر

کردان

اوج

حسینی

نوا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه

راست

عراق

(۱) صعودا :

جواب حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

اوج

حسینی

نوا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه

راست

عراق

تحليل النعمة وبيان طورها

(١) صعودا :

العقد الأول — سيكاه (ذو الثلاث) على عراق	يبدأ العمل باظهار العقدين الثاني
» الثاني — يياتى (ذو الأربع) » دوكان	والثالث أى باظهار نعمة الحسينى على
» الثالث — حسينى (») » حسينى	دوكان ثم يصعد إلى العقد الرابع ويعمل
» الرابع — » (ذو الخمس) » محير	بياتى على محير

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — يياتى (ذو الخمس) على محير	على ذلك الهبوط إلى النوا بجنس
» الثالث — راست (») » نوا أو كرد	الراست ثم إلى الحسينى بجنس الكرد
(ذو الأربع) » حسينى	ومنه إلى الدوكان بجنس البياتى وبعد
» الثاني — يياتى (») » دوكان	الارتكاز على راست بصفة عرضية ومس
» الأول — سيكاه (») » عراق	درجة الكرد عوض السيكاك يعود إلى
	السيكاك ثم يكون النزول إلى درجة العراق
	والاستقرار عليها

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار نعمة الحسينى

أوج (أو أوج عراق)
(من فصيلة العراق)

(ب) هبوطا :

جواب حسيني

» نوا

» چهارگاه

» سيگاه

محير

کردان

عجم

حسيني

نوا

محير

کردان

أوج

حسيني

نوا

چهارگاه

سيگاه

دوگاه

راست

عراق

(١) صعودا :

جواب حسيني

» نوا

» چهارگاه

» سيگاه

محير

کردان

أوج.....عجم

حسيني

نوا

چهارگاه

سيگاه

دوگاه

راست

عراق

تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

العقد الأول — سيكاه (ذو الثلاث) على عراق	
» الثاني — بياني (ذو الأربع) » دوكاه	يبدأ العمل باظهار العقد الثالث
» الثالث — راست (») » نوا	ثم يصعد إلى الرابع ويعمل بياني أو
» الرابع — بياني (ذو الخمس) » محير	بوسه لك على محير

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بياني (ذو الخمس) على محير	
» الثالث — راست (») » نوا	ثم ينزل إلى درجة المحير ويعمل
وبوسه لك (») » »	بجنس البياني ، إلى ذلك الدخول في العقد
» الثاني — بياني (ذو الأربع) » دوكاه	الثالث والارتكاز تارة على درجة الأوج
» الأول — سيكاه (ذو الثلاث) » عراق	(سيكاه على أوج) وتارة على نوا (راست
	وبوسه لك على نوا) ثم الهبوط إلى درجة
	الدوكاه بجنس البياني ومنها إلى العراق
	بجنس السيكاه

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار البياني على دوكاه ونغمة راست على درجة النوا ونغمة السيكاه على الأوج .

بسته نكار
(من فصيلة العراق)

(ب) هبوطا :

جواب حسینی

» صبا

» چهارگاه

» سیکاه

مخیر

کردان

عجم

حسینی

صبا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه

راست

عراق

(۱) صعودا :

جواب حسینی

» صبا

» چهارگاه

» سیکاه

مخیر

کردان

عجم

حسینی

صبا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه

راست

عراق

تحليل النغمة وبيان طورها

(أ) صعودا :

يستهل في هذه النغمة بعمل نغمة صبا	العقد الأول — سيكاه (ذو الثلاث) على عراق ...
على دو كاه أى باظهار العقدين الثاني	» الثاني — صبا (ذو الخمس) » دو كاه ...
والثالث (شكل أول) ثم يستبدل درجة	» الثالث — كرد (ذو الأربع) » حسيني ...
الصبا بالنوا ودرجة العجم بالأوج للعمل	راست (ذو الخمس) » نوا ...
بجنس الراسست على نوا ويكون الارتكاز	» الرابع — صبا (») » محير ...
تارة على الأوج وتارة على النوا — يلى	
ذلك الصعود إلى العقد الرابع	

(ب) هبوطا :

وفي النزول يعمل صبا على محير ثم	العقد الرابع — صبا (ذو الخمس) على محير ...
يدخل في العقد الثالث ويظهر درجة	» الثالث — كرد (ذو الأربع) » حسيني ...
العجم يلى ذلك الهبوط إلى العقد الثاني	» الثاني — صبا (ذو الخمس) » دو كاه ...
ويشترط أن يكون الارتكاز على درجة	» الأول — سيكاه (ذو الثلاث) » عراق ...
السيكاه لاعلى الدوكاه ثم يكون النزول	
إلى درجة العراق والاستقرار عليها .	

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس الصبا على درجة الدوكاه .

أوج آرا (*)
(من فصيلة العراق)

(ب) هبوطا :	(١) صعودا :
جواب نوا	جواب نوا
» حجاز	» حجاز
» سيكاه	» سيكاه
سنبله	سنبله
شهنار	شهنار
أوج	أوج
عجم	عجم
نوا	نوا
حجاز	حجاز
سيكاه	سيكاه
کرد	کرد
راست	راست
عراق	عراق

(*) انظر صفحة ١٤١ من محضر الجلسة السادسة من لجنة المقامات والایقاع والتأليف .

تحليل النعمة وبيان طورها

(أ) صعودا :

يستهل في هذه النعمة بالعمل في دائرة العقد الثاني بعد إظهار مقام الأوج ويستبدل أحيانا السنبلة بالمحير — إلى ذلك العمل في دائرة العقد الثالث ثم الصعود إلى العقد الرابع المماثل للأول.	{	العقد الأول — أوج آرا يستقر على عراق
		» الثاني — شكل مستعار على سيكاه
		» الثالث — » أوج على أوج
		» الرابع — » مستعار على جواب سيكاه ...

(ب) هبوطا :

وعند النزول يعمل على درجة الأوج إما جنس مستعار وإما جنس أوج ، إلى ذلك الهبوط إلى العقد الثالث ومنه إلى الأول حيث يستقر على درجة العراق .	{	العقد الرابع — شكل مستعار على جواب سيكاه ...
		» الثالث — » أوج على أوج
		» الثاني — مستعار على سيكاه
		» الأول — أوج آرا يستقر على عراق

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار نعمة الأوج على درجة الأوج والمستعار على درجة السيكا .

روثق نما (*)

(من فصيلة العراق)

(ب) هبوطا :	(١) صعودا :
جواب نوا	جواب نوا
» حجاز	» حجاز
» سيكاه	» سيكاه
سنبله	سنبله
کردان	کردان
عجم	عجم
حسيني	حسيني
نوا	نوا
جهازگاه	حجاز
سيكاه	سيكاه
کرد	کرد
راست	راست
عراق	عراق

(*) انظر صفحة ١٤١ من محضر الجلسة السادسة من لجنة المقامات والايقاع والتأليف .

تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

تكون هذه النغمة من تركيب	{	العقد الأول — قرار أوج آرا (ذو الأربع) يستقر على
نغمة المستعار على درجة السيكاه ، يبدأ		عراق
العمل فيها في دائرة العقد الثاني دخولا	
من درجة الكرد إلى السيكاه ثم يكون		» الثاني — مستعار (ذو الخمس) على سيكاه ...
الصعود إلى العقد الثالث والرابع		» الثالث — بوسه لك (ذو الأربع) على نوا ...
ويستبدل أحيانا العجم بالأوج ثم		» الرابع — مستعار (ذو الثلاث) على جواب
يكون النزول إلى درجة السيكاه ومنها		السيكاه
إلى الكرد ثم إلى الراسن وإلى العراق		
وتستقر عليه .		

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — مستعار (ذو الثلاث) على جواب سيكاه .

» الثالث — بوسه لك (ذو الأربع) « نوا .

» الثاني — مستعار (ذو الخمس) « سيكاه .

» الأول — قرار أوج آرا (ذو الأربع) يستقر على عراق .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة المستعار على درجة السيكاه والأوج آرا على درجة عراق .

طائفة النغمات التي تستقر على درجة الراس

راست "أى مستقيم"
(من فصيلة الراس)

(ب) هبوطا :

جواب كردان

» أوج

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

مخیر

کردان

کردان

عجم

أوج

حسینی

حسینی

نوا

نوا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه

راست

(ا) صعودا :

جواب كردان

» أوج

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

مخیر

کردان

أوج

حسینی

نوا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه

تحليل النعمة وبيان طورها

(١) صعودا :

يبدأ العمل بلمس درجة الراس ثم	العقد الأول — راس (ذو الأربع) على راس
الصعود من درجة اليكاه بجنس راس على	» الثاني — () » () نوا ...
يكاه (أى مروراً على عشرين الحسني والعراق)	» الثالث — () » () كردان
ثم يعمل في دائرة العقد الأول ، يلي ذلك	» الرابع — () » () جواب نوا
الصعود إلى العقد الثاني (راس على نوا)	
ثم العقد الثالث (مقام مهور) ومنه	
إلى الرابع .	

(ب) هبوطا :

وفي النزول يستحسن لمس درجة العجم	العقد الرابع — راس (ذو الأربع) على جواب نوا
عوض الأوج وقبل الاستقرار على درجة	» الثالث — () » () كردان ...
الراس يكون النزول إلى درجة اليكاه	» الثاني — () » () (أوبوسه لك) (ذو الأربع)
بجنس راس .	على نوا
	» الأول — راس (ذو الأربع) على راس

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار نعمة اليكاه ونعمة السيكاه .

سوزدلارا — سوزدل آرا (أى نازالمحبوب)

(من فصيلة الراست)

(١) صعودا :

جواب عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

عجم اوج

حسینی

نوا

چهارگاه

بوسه لك

دوكاه

راست

(ب) هبوطا :

جواب عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» بوسه لك

محیر

کردان

عجم

حسینی

نوا

چهارگاه

سیکاه بوسه لك

دوكاه

راست

تحليل النعمة وبيان طورها

(١) صعودا :

تتكون هذه النعمة من نعمة البوسه لك ونعمتي الحسيني والراست .	العقد الأول — جهاركاه (ذو الأربع) على راست (بوسه لك على دوگاه)
يبدأ العمل فيها في دائرة المنطقة الثقيلة من نعمة البوسه لك دخولا من درجة الجهاركاه (أو من الراست) إلى درجة بوسه لك ومنها إلى النوا أو الحسيني إلى ذلك العمل بطريقة نعمة الحسيني على درجة الحسيني ويستبدل عند ذلك العجم بالأوج ثم يكون التزول من درجة الحسيني إلى الدوكاه بمنس البوسه لك ويلبس بعد ذلك درجة السيكاه ويستقر على الراست .	« الثاني — جهاركاه (ذو الخمس) على جهاركاه أو بياني (حسيني) على حسيني . « الثالث — راست (ذو الأربع) على کردان . « الرابع — جهاركاه (ذو الأربع) على جواب جهاركاه .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — جهاركاه (ذو الأربع) على جواب جهاركاه .	
« الثالث — () » « کردان .	
« الثاني — (ذو الخمس) » جهاركاه .	
« الأول — بياني (ذو الخمس) » دوگاه .	
راست (ذو الأربع) » راست .	

مخصصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار نعمتي البوسه لك والحسيني .

سوزناك

(من فصيلة الرامت)

(۱) صعودا :

جواب ماهور

» حصار

» نوا

» چهارگاه

سنبله

محیر

کردان

نیم ماهور

حصار

نوا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه

راست

(ب) هبوطا :

جواب ماهور

» حصار

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

عجم

حسینی

نوا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه

راست

تحليل النغمة وبيان طورها

(أ) صعودا :

العقد الأول — راست (ذو الخمس) على راست ...
« الثاني — حجاز (ذو الأربع) « نوا ...
« الثالث — بوسهك (ذو الأربع) « كردان ...
« الرابع — حجاز على جواب نوا
يبدأ العمل بإظهار العقد الأول ثم يعمل في دائرة العقد الثاني ثم يصعد إلى الثالث ومنه إلى الرابع .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — حجاز على جواب نوا .
« الثالث — راست (ذو الأربع) على كردان .
« الثاني — بوسهك (ذو الأربع) « نوا .
« الأول — راست (ذو الخمس) « راست .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس الحجاز على درجة النوا ، ويوجد سوزناك يسمى سوزناك نزيركوله وذلك باستعمال الزيركوله بدلا من درجة الدوكاه عند الاستقرار .

رهاوی
(من فصيلة الراست)

(۱) صعودا :

جواب أوج

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

مخیر

کردان

أوج

حسینی

نوا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه کرد

راست

(ب) هبوطا :

جواب أوج

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

مخیر

کردان

أوج عجم

حسینی

نوا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه

راست

تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

العقد الأول — راست (فو الأربع) على راست	يبدأ العمل باظهار العقد الأول دخولا
» الثاني — « (») « نوا	إليه من راست مع لمس اليكاه كظهير يرتكز
» الثالث — « (») « كردان	في الأظب على درجة الجهاركاه ويمس النوا
» الرابع — « على جواب نوا	قبل الكردان ويكاه قبل راست وذلك من
	قاعدة هذه النغمة التي تخالف نغمة راست.

(ب) هبوطا :

السلم الهابط كالصاعد إنما يلزم إبدال الأوج بعجم .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة سازكار وسير نغمة الياتي .

ماهوز (أى الهلال)

(من فصيلة الراست)

(ب) هیوطا :

جواب ماهوز

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

عجم

حسینی

نوا نوا نوا

چهارگاه حجاز چهارگاه

سیکاه کرد بوسه لك

دوكاه دوكاه دوكاه

راست راست راست

(۱) صعودا :

جواب ماهوز

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

ماهوز

حسینی

نوا

چهارگاه چهارگاه

سیکاه بوسه لك

دوكاه دوكاه

راست راست

تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

العقد الأول —	راست (ذو الأربع) على راست
»	جهاركاه (») »
» الثاني —	» (») » نوا ...
» الثالث —	راست (») » كردان
» الرابع —	جهاركاه على جواب النوا... ..

يبدأ العمل بإظهار العقد الثالث دخولا إليه من درجة مهور ثم يكون الصعود إلى العقد الرابع وعند النزول إلى العقد الأول يبدل السيكاه بالبوسه لك.

(ب) هبوطا :

العقد الرابع —	جهاركاه على جواب النوا
» الثالث —	راست (ذو الأربع) على كردان ...
» الثاني —	بوسه لك (») » نوا ...
» الأول —	شكل أول راست » راست ...
»	» ثاني نكريز على راست ...
»	» ثالث جهاركاه على راست ...

يبدل أثناء الهبوط العقد الثاني بجنس البوسه لك على النوا ثم يكون العمل في دائرة العقد الأول بأشكاله الثلاثة ويستحسن عند العمل بجنس راست رفع درجة السيكاه قليلا ويلزم الهبوط إلى درجة العشرين قبل الاستقرار على درجة راست .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة النكريز ونغمة الجهاركاه على درجة راست .

زاویل (من فصيلة الراست)

(۱) هبوطا :

جواب نیم ماهور

» حصار

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

نیم ماهور

حصار

نوا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه

راست

(ب) صعودا :

جواب نیم ماهور

» حصار

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

عجم

خسینی

نوا

نوا

چهارگاه

حجاز

سیکاه

کرد

دوگاه

دوگاه

راست

راست

تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

العقد الأول — راست : (ذوالخمس) على راست ...	يستهل في هذه النغمة كما في نغمة
« الثاني — حجاز : (ذوالأربع) » نوا ...	المأهور أى بالعمل في دائرة العقدين
« الثالث — راست (») » كردان ...	الحادين ولكنها تمتاز بإظهار جواب
« الرابع — حجاز على جواب نوا... ..	الحجاز والنوا والحسينى أكثر مما يلزم
	في المأهور .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — حجاز على جواب نوا... ..	وعند الهبوط يستبدل جنس الحجاز
« الثالث — راست (ذوالأربع) على كردان... ..	الممثل على النوا بجنس البوسه لك —
« الثاني — بوسه لك (») » نواه	على ذلك الهبوط إلى درجة راست
« الأول — { شكل أول راست (ذوالخمس) على راست شكل ثانى نكريز (») »	بطريقة نغمة النكريز ثم استبدال جنس
	النكريز الممثل على راست بجنس راست
	وبعد العمل بين درجتى الحسينى والسيكاه
	يكون الاستقرار على راست .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة النكريز على درجة راست وإظهار المنطقة الحادة التى تبدئ من درجة جواب الجهاركاه .

حِثَان

(من فصيلة الراست)

(ب) هبوطا :	(ا) صعودا :
جواب أوج	جواب أوج
» حسيني	» حسيني
» نوا	» نوا
» چهارگاه	» چهارگاه
» سيگاه	» سيگاه
محير	محير
کردان	کردان
أوج	أوج
حسيني	حصار
نوا	نوا
چهارگاه	حجاز
سيگاه	کرد
دوگاه	دوگاه
راست	راست

تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

العقد الأول — نكريز (ذو الخمس) على راست ...	يكون البدء من درجة النوا مع لمس راست كظهير لها للعمل في العقد الثاني ثم في العقد الأول بطريقة نغمة النواثر — يلي ذلك الزحف إلى درجة الكردان والعمل بالعقد الثالث أى يجنس راست ثم يكون الصعود من العقد الثالث إلى الرابع .
» الثاني — حجاز (ذو الأربع) : نوا ...	
» الثالث — راست (») » كردان ...	
» الرابع — راست (») » جواب	
جهاركاه	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — راست (ذو الأربع) على جواب جهاركاه	وفي الهبوط يعود إلى درجة الكردان يجنس راست (ماهور) ومنها إلى درجة النوا يجنس راست أيضا — يلي ذلك الهبوط إلى درجة راست يجنس راست وذلك باستبدال درجة العجم بأوج والمجاز بالجهاركاه وقبل الاستقرار على راست يلمس درجة العراق .
» الثاني — » (ذو الأربع) على كردان ..	
» الثالث — » (») » نوا ...	
» الأول — » (ذو الخمس) راست ...	

شخصيتها — تكون شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة النواثر على درجة راست ونغمة راست (ماهور) على درجة الكردان وعلى إظهار المنطقة الحادة من سلمها .

تیرز راست

(من فصيلة الراست)

(ب) هبوطا :

جواب عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

عجم

تک حصار

نوا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه

راست

(۱) صعودا :

جواب عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

عجم

تک حصار

نوا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه

راست

محیر

کردان

نوا

چهارگاه

بوسه‌لک

دوگاه

راست

تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

يكون البدء من درجة الراسـت وبعد	العقد الأول — راسـت (ذو الخمس) على راسـت ...
إظهار العقد الأول (راسـت على راسـت	» الثاني — بياتى (ذو الأربع) على نوا ...
— ويمكن استبداله بجهاركاه على راسـت	» الثالث — شكل أول : راسـت (ذو الأربع)
أى بنغمة شاه ور) يكون الانتقال	على كردان
إلى العقد الثانى ومنه إلى الثالث للعمل	شكل ثانى : جهاركاه (ذو الأربع)
إما يجنس الراسـت على كردان أو	على كردان
يجنس الجهاركاه ويمكن العمل بجنس	» الرابع — جهاركاه على جواب جهاركاه ...
البوسه لك على كردان لكن الراسـت	
والجهاركاه أصح — ومن العقد الثالث	
يصعد إلى الرابع .	

(ب) هبوطا :

- العقد الرابع — جهاركاه على جواب جهاركاه .
- » الثالث — راسـت (ذو الأربع) على كردان .
- » الثاني — بياتى (») « نوا .
- » الأول — راسـت (ذو الخمس) « راسـت .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار البياتى على النوا .

بسنديده

(من فصيلة الرامت)

(ب) هبوطا :	(۱) صعودا :
جواب عجم	جواب عجم
» حسيني	» حسيني
» نوا	» نوا
» حجاز	» حجاز
» سنبله	» سنبله
» سبكه	» سبكه
» محير	» محير
» كردان	» كردان
» اوج	» عجم
» حسيني	» حسيني
» نوا	» نوا
» چهارگاه	» حجاز
» سبكه	» كرد ... بوسه لك
» دوگاه	» دوگاه
» راست	» راست

تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

هي من النغمات المركبة (تركيب	العقد الأول — نكريز (ذوالخمس) على راست
السلطان سليم الثالث) يكون البدء فيها	ونيشابور (ذوالثلاث)
بإظهار العقد الأول أى بعمل نغمة نكريز	» الثاني — نهاوند (ذوالأربع) على نوا
أو زاويل دخولا من درجة راست أو	» الثالث — نكريز (ذوالخمس) « كردان
النوا ، إلى ذلك الصعود إلى العقد الثاني	» الرابع — نهاوند على جواب نوا
والعمل يجنس البوسة لك ومنه إلى	
العقد الثالث ثم الرابع كما في الأول والثاني	

(ب) هبوطا :

يلى ذلك الهبوط إلى درجة الكردان	العقد الرابع — نهاوند على جواب نوا
إما يجنس راست (ماهور) وإما يجنس	» الثالث — { شكل أول : نكريز (ذوالخمس) على كردان « ثان : راست (« «) « «
البوسة لك وذلك باستبدال جواب الحجاز	
بجواب الجهاركاه والسنبلة بالبرك عند	» الثاني — راست (ذوالأربع) على نوا
العمل يجنس راست ويستبدال جواب	» الأول — نكريز على راست أو راست
الحجاز بجواب الجهاركاه عند العمل يجنس	(ذوالخمس) على راست
البوسة لك — ومن العقد الثالث ينزل إلى	
الثاني ويعمل يجنس راست على نوا ومنه	
إلى الأول للعمل يجنس راست على راست	

شخصيتها — تقوم بتخصية هذه النغمة على إظهار نغمة النشابور والنكريز قبل الاستقرار على درجة

الرست يجنس راست .

دلنشین

(من فصيلة الراست)

(۱) صعودا :

جواب عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» بوسه لك

شاهناز

کردان

اوج

حسینی

نوا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه

راست

محیر

محیر

کردان

عجم

حسینی

نوا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه

راست

تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

العقد الأول — راست (نوا الخمس) على راست ...	يبدأ العمل في دائرة العقد الثاني من الكردان — إلى ذلك الهبوط إلى العقد الأول — ثم الصعود إلى الثالث ثم يعود إلى الأول ومنه يصعد إلى الرابع .
« الثاني — بياتي وصبا (نوا الأربع) » حسيني ...	
« الثالث — حجاز (نوا الأربع) » الكردان	
« الرابع — چهارگاه على جواب چهارگاه ...	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — چهارگاه (نوا الأربع) على جواب چهارگاه	وفي الهبوط تستبدل درجة الشاهناز بالمحير وجواب البوسه لك بجواب السيكاه ويعمل جنس راست على كردان (ماهور) ثم تستبدل درجة الأوج بالعجم ويعمل جنس بوسه لك على نوا وقبل الاستقرار على الرامست تلمس درجة العراق .
« الثالث — راست (نوا الأربع) على كردان (ماهور)	
« الثاني — بوسه لك () » نوا	
« الأول — راست (نوا الخمس) » راست	

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة الصبا والبياتي على درجة الحسيني .

سازکار
(من فصيلة سازکار)

(١) صعودا :

جواب عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

مخبر

کردان

أوج

حسینی

نوا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه کرد

راست

(ب) هبوطا :

جواب عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

مخبر

کردان

عجم

حسینی

نوا

چهارگاه

سیکاه

کرد

راست

تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

العقد الأول — سازكار (ذو الخمس) على راست	يكون الاستهلال من العقد
» الثاني — راست (ذو الأربع) « نوا... ..	الأول دخولا إليه من درجة
» الثالث — « (») « كردان	الرأست بلى ذلك الصعود إلى
» الرابع — چهارگاه (») « جواب چهارگاه... ..	العقد الثاني ومنه إلى الثالث
	ومن الثالث إلى الرابع .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — چهارگاه (ذو الأربع) على جواب چهارگاه	وفي الهبوط يستبدل الأوج
» الثالث — راست (») « كردان	بالعجم ويعمل بجنس البوسه لك
» الثاني — بوسه لك (») « نوا	على النوا عوض الرأست وفي
» الأول — سازكار (ذو الخمس) « راست	الختام إظهار درجة اليكاه قبل
	الاستقرار على درجة الرأست .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة السيكاه قبل الاستقرار على درجة الرأست .

نہاوند

(من فصيلة البوسه لك)

(۱) صعودا :

جواب عجم

» نیم حصار

» نوا

» چهارگاه

سنبله

مخیر

کردان

عجم

نیم حصار

نوا

چهارگاه

کرد

دوگاه

راست

(ب) هبوطا :

جواب عجم

» نیم حصار

» نوا

» چهارگاه

سنبله

مخیر

کردان

نیم ماهرور

حصار

نوا

چهارگاه

کرد

دوگاه

راست

کردان

عجم

نیم حصار

نوا

تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

العقد الأول — نهاوند (ذو الخمس) على راست ...	يكون البدء بالعقد الأول دخولا إليه
» الثاني — (») (» جهاركاه	من درجة النوا مع لمس الجهاركاه أو
» الثالث — (») (» كردان ...	الرست كظهير لها، يلي ذلك صعود إلى
» الرابع — (») على جواب جهاركاه ...	العقد الثاني ثم إلى الثالث ومنه إلى الرابع.

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — نهاوند على جواب جهاركاه ...	وفي الهبوط يستبدل درجة العجم
» الثالث — (ذو الخمس) على كردان ...	بالنيم ماهور ويعمل تارة حجاز على نوا وتارة
» الثاني — شكل أول : حجاز « نوا ...	نكريز على جهاركاه ويمكن استبقاء العقد الثاني
» ثان : نكريز « جهاركاه	على ماهو عليه في سلم الصعود (أى نهاوند على
» ثالث : نهاوند « جهاركاه ...	جهاركاه) وقبل الاستقرار على درجة الرست
» الأول — نهاوند (ذو الخمس) راست ...	يلمس درجات جنس الحجاز على اليكاه .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس النهاوند على درجة الجهاركاه .

نہاوند کیر

(من فصيلة النہاوند والبوسہلك)

(۱) صعودا :

جواب عجم

» نیم حصار

» نوا

» چهارگاه

سنبلہ

محیر

کردان

نیم مہور

حصار

نوا

چهارگاه

کرد

دوگاہ

راست

(ب) ہیوطا :

جواب عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

سنبلہ

محیر

کردان

عجم

حصار

نوا

چهارگاه

کرد

دوگاہ

راست

کردان

عجم

حسینی

نوا

تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

العقد الأول — نهاوند (ذو الخمس) على راست
» الثاني — حجاز (ذو الأربع) « نوا
» الثالث — نهاوند («) « كردان
» الرابع — « («) « جواب چهارگاه	...

يبدأ العمل في دائرة العقد الثاني بالدخول إليه من درجتى الحجاز والنوا إلى ذلك الصعود إلى العقد الثالث ومنه إلى الرابع .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — نهاوند (ذو الأربع) على جواب چهارگاه	...
» الثالث — « («) « كردان
» الثاني — بوسه لك على نوا ونهاوند على چهارگاه...	...
» الأول — نهاوند (ذو الخمس) على راست

وفي الهبوط تستبدل درجة الحصار بالحسينى ويعمل بوسه لك على نوا ثم يستبدل درجة نيم ماهور بالعجم ويعمل نهاوند على چهارگاه وقبل الاستقرار على درجة راست يهبط إلى يكاه ويصعد منها بجنس الحجاز (أى مرورا على درجتى قرار الحصار ونيم كوشت) .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة النواثر على راست وجنس البوسه لك على درجة النوا .

نواثر

(من فصيلة الحصار والنواثر والنكرين)

(١) صعودا :

جواب نیم ماهور

» حصار

» نوا

» حجاز

سنبله

محیر

کردان

نیم ماهور

حصار

نوا

حجاز

کرد

دوگاه

راست

(ب) هیوطا :

جواب نیم ماهور

» حصار

» نوا

» حجاز

سنبله

محیر

کردان

نیم ماهور

حصار

نوا

حجاز

کرد

دوگاه

راست

تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

يستهل في هذه النغمة باظهار	العقد الأول — نواثر أو نكريز (ذو الخمس) على راست
درجتي الحجاز والنواثم يعمل في دائرة	» الثاني — حجاز (ذو الأربع) « نوا ...
العقد الثاني، يلي ذلك الصعود إلى	» الثالث — نواثر (ذو الخمس) « كردان ...
العقد الثالث ومنه إلى الرابع .	» الرابع — حجاز على جواب نوا

(ب) هبوطا :

لا فرق بين سلم الهبوط وسلم	العقد الرابع — حجاز على جواب نوا
الصعود ، يظهر درجة النيم كوشت	» الثالث — نواثر (ذو الخمس) على كردان
قبل الاستقرار على راست .	» الثاني — حجاز (ذو الأربع) « نوا
	» الأول — نواثر (ذو الخمس) « راست

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس الحجاز على درجة النوا و جنس التكريز على درجة راست .

نكریز

(من فصيلة الحصار والنواثر والنكریز)

(١) صعودا :

جواب عجم

» حسینی

» نوا

» حجاز

سنبله

مخیر

کردان

عجم

حسینی

نوا

حجاز

کرد

دوكاه

راست

(ب) هبوطا :

جواب عجم

» حسینی

» نوا

» حجاز

سنبله

مخیر

کردان

اوج

حسینی

نوا

حجاز

کرد

دوكاه

راست

(۱) صعودا :

يستهل في هذه النغمة بالعمل في دائرة العقد الأول دخولا إليه من درجة الراسـت مع لمس درجة العراق ويمكن الاستهلال في دائرة العقد الثاني دخولا إليه من درجة الكردان لكن الطريقة الأولى أصح نظرا لكون العقد الأول هو العقد الأساسي للنغمة — يلي ذلك الصعود إلى العقد الثاني ثم إلى الثالث ومنه إلى الرابع .

« الثاني — بوسه لك (ذو الأربع) » نوا ...
« الثالث — نكيز (ذو الخمس) » كردان ...
« الرابع — بوسه لك على جواب نوا »

(ب) ہیوٹا :

العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا
 « الثالث — نكريز (ذوالخمس) على كردان
 « الثاني — راست (ذوالأربع) » نوا
 « الأول — نكريز () » راست

وفي الهبوط يستبدل درجة العجم بالأوج ويعمل بجنس راست على نوا ثم يتزل إلى العقد الأول وقبل الاستقرار على درجة راست يلمس درجة العراق .

شخصيتها - تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار جنس البوسه لك على درجة النوا .

نہاوند السنبلة ویستلمی نہاوند ملا صبح ویزم طرب
(من فضيلة النہاوند)

(ب) ہبوطا :

جواب عجم

» حسینی

» صبا

» جہارکاه

» بوسہ لک

شاہناز

کردان

نیم مہور

حصار

نوا

جہارکاه

کرد

دوکاہ

راست

(۱) صعودا :

جواب عجم

» حسینی

» صبا

» جہارکاه

بوسہ لک

شاہناز

کردان

عجم

حسینی

صبا

جہارکاه

کرد

دوکاہ

راست

تحليل النعمة وبيان طورها

(١) صعودا :

يبدأ العمل في دائرة العقد الأول دخولا من درجة الجهاركاه مع لمس الراسات ويضاف إلى العقد الأول عقد ظهير يهبط من الراسات إلى اليكاه بجنس المجاز (أى مرورا على نيم الكوشت وقرار الحصار) ، إلى ذلك الصعود إلى العقد الثاني والعمل بين درجتى الراسات والكردان أى باشتراك العقدين الثاني والأول ثم يصعد إلى العقد الثالث ومنه إلى الرابع إذا أمكن — وفي رواية ثانية يستهل بالعمل في دائرة العقد الثالث دخولا من درجة الكردان لاطهار نعمة المجاز .

العقد الأول — بوسهك (ذو الأربع) على راسات ...
« الثاني — حجاز (ذو الخمس) » جهاركاه
« الثالث — » (ذو الأربع) » كردان ...
« الرابع — » (») » جواب
جهاركاه

(ب) هبوطا :

وعند الهبوط تستبدل درجة الصبا بالنوا ودرجة الحسينى بالحصار للعمل بجنس الكرد على نوا عوض المجاز على الجهاركاه وقبل الاستقرار على درجة الراسات يلمس النيم كوشت .

العقد الرابع — حجاز وجهاركاه (ذو الأربع) على
جواب جهاركاه
العقد الثالث — حجاز (ذو الأربع) على كردان ...
« الثاني — » (») » نوا
« الأول — بوسهك (ذو الخمس) » راسات ...

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار نعمة المجاز على درجة الجهاركاه .

بخازكار
(من فصيلة المجاز)

(۱) صعوددا :

جواب نيم ماهور

» حصار

» نوا

» چهارگاه

» بوسه لك

شاهناز

کردان

نيم ماهور

حصار

نوا

چهارگاه

بوسه لك

زيركوله

راست

جواب نوا

» چهارگاه

» كرد

محير

کردان

(ب) هبوطا :

جواب نيم ماهور

» حصار

» نوا

» چهارگاه

» بوسه لك

شاهناز

کردان

نيم ماهور

حصار

نوا

چهارگاه

بوسه لك

زيركوله

راست

کردان

عجم

حصار

نوا

چهارگاه

تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

العقد الأول —	حجاز (ذو الخمس) على راست ...
» الثاني —	» (ذو الأربع) « نوا ...
» الثالث —	» (ذو الخمس) « كردان ...
	» نهاوند («) « كردان ...
» الرابع —	حجاز على جواب نوا ...

يكون البدء من نيم ماهور إلى الكردان للعمل في دائرة العقد الثالث بشكله الأول والثاني أى يجب البدء في هذه النغمة من الجواب لا من القرار — ثم يصعد إلى العقد الرابع إذا أمكن.

(ب) هبوطا :

العقد الرابع —	حجاز على جواب نوا ...
» الثالث —	» (ذو الخمس) على كردان ...
» الثاني —	» (ذو الأربع) « نوا ...
	» نهاوند (ذو الخمس) « جهارگاه
» الأول —	حجاز («) « راست ...

وعند الهبوط يمر بالعقد الثالث (شكل أول) ثم ينزل إلى العقد الثاني ويعمل تارة بشكله الأول وتارة بالثاني — إلى ذلك الهبوط إلى العقد الأول وقبل الاستقرار على درجة الرامت يلمس درجة النيم كوشت .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة المجاز على درجة النوا .

کردیلی جازکار

(من فصيلة الكردی)

(۱) صعوددا :

جواب عجم

» نیم حصار

» نوا

» چهارگاه

سنبله

شاهناز

کردان

عجم

نیم حصار

نوا

چهارگاه

کرد

زیرکوله

راست

(ب) هیوطا :

جواب عجم

» نیم حصار

» نوا

» چهارگاه

سنبله

شاهناز

کردان

عجم

نیم حصار

نوا

چهارگاه

کرد

زیرکوله

راست

تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

يستهل في هذه النغمة من المنطقة	العقد الأول — كرد (ذو الخمس) على راست ...
الجوابية للعمل في دائرة العقد الثالث	» الثاني — نهاوند (») » جهارگاه
دخولا إليه من درجة العجم كظهير	» الثالث — كرد (») » كردان
لدرجة الكردان ثم يصعد إلى العقد الرابع	» الرابع — كرد على جواب نوا
إذا أمكن .	

(ب) هبوطا :

وفي الهبوط يكون التدرج من العقد	العقد الرابع — كرد على جواب نوا
الرابع إلى الثالث ثم إلى الثاني والاستقرار	» الثالث — كرد (ذو الخمس) على كردان ...
الجزئي على درجة الكردان ثم على درجة	» الثاني — نهاوند (») » جهارگاه...
الجهارگاه — ثم يكون النزول إلى العقد	» الأول — كرد (») » راست ...
الأول ويدور العمل بين درجتي راست	
والكردان أي في دائرة العقدين الأول	
والثاني .	

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار النهاوند على درجة الجهارگاه وجنس الكرد على درجتي الكردان والراست .

طرزنوین
(من فصيلة الكردی)

(ب) هبوطا :	(۱) صعودا :
جواب عجم	جواب عجم
» حصار	» حصار
» نوا	» نوا
» چهارگاه	» چهارگاه
سنبله	» بوسه لك
شاهناز	شاهناز
کردان	کردان
عجم	عجم
حسینی	حسینی
صبا	صبا
چهارگاه	چهارگاه
کرد	کرد
زیرکوله	زیرکوله
راست	راست

تحليل النعمة وبيان طورها

(١) صعودا :

يستهل في هذه النعمة بالعمل في دائرة العقد الثاني (أى بالظهور بجنس الحجاز على درجة الجهاركاه) ويكون الدخول من آخر درجات العقد الأول —	العقد الأول — كرد (ذو الأربع) على راست ...
يل ذلك الصعود إلى العقد الثالث الذي يمثل جنس الحجاز على درجة الكردان ثم يصعد إلى العقد الرابع .	« الثاني — حجاز (ذو الخمس) » جهاركاه ...
	« الثالث — حجاز (ذو الأربع) » كردان ...
	« الأربع — نهاوند على جواب جهاركاه ...

(ب) هبوطا :

وفي الهبوط يستبدل في العقد الرابع درجة جواب الحصار بجواب الحسيني ودرجة جواب النوا بجواب صبا للعمل بجنس الحجاز على جواب جهاركاه بدلا من النهاوند — ويستبدل في العقد الثالث درجة جواب البوسه لك بالسنبلة للعمل بجنس الكرد على كردان بدلا من الحجاز على كردان — يل ذلك النزول إلى العقد الثاني ومنه إلى الأول حيث يكون الختام بجنس الكرد مؤسسا على درجة راست مع مداعبة عشيران العجم	العقد الرابع — حجاز على جواب جهاركاه ...
	« الثالث — كرد (ذو الأربع) على كردان ...
	« الثاني — حجاز (ذو الخمس) » جهاركاه ...
	« الأول — كرد (ذو الأربع) » راست ...

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار نعمة الحجاز على درجة الجهاركاه .

طائفة النغمات التي تستقر على درجة الدوكاه

بياتي (من فصيلة الياتي)

(١) صعودا :

جواب كردان

» عجم

» حسيني

» نوا

» چهارگاه

» سيكاه

مخير

كردان

عجم

حسینی

نوا

چهارگاه

سيكاه

دوكاه

(ب) هبوطا :

جواب كردان

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» بوسه لك

مخير

كردان

عجم

حسینی

نوا

چهارگاه

سيكاه

دوكاه

تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

يستهل في هذه النغمة في دائرة العقد الأول دخولا إليه من طرفه الأحد أى من درجة النوا، يلي ذلك الدخول في دائرة العقد الثاني للعمل بجنس الجهاركاه على درجة الجهاركاه ويسمى (شاه ور) أو (جهاركاه شرقى)، يلي ذلك الصعود إلى العقد الثالث ومنه إلى الرابع إذا أمكن	العقد الأول — يأتى (ذو الأربع) على دو كاه ...
	« الثانى — جهاركاه (« الخمس) » جهاركاه
	« الثالث — يأتى (« الأربع) » محير ...
	« الرابع — جهاركاه (« الخمس) » جواب جهاركاه

(ب) هبوطا :

وقبل الاستقرار فى النهاية على درجة الدوكاه يداعب درجة العراق .	العقد الرابع — جهاركاه (ذو الخمس) على جواب جهاركاه
	« الثالث — بوسه لك (ذو الأربع) على محير ...
	« الثانى — («) » نوا ...
	« الأول — يأتى («) » دو كاه ...

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة الجهاركاه على درجة الجهاركاه وإظهار نغمة المعجم .

حسینی
(من فصيلة الیاتی)

(ب) هبوطا :

جواب کردن

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

مخیر

کردان

عجم

حسینی

نوا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه

(ا) صعودا :

جواب کردن

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

مخیر

کردان

اوج او عجم

حسینی

نوا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه

تحليل النعمة وبيان طورها

(أ) صعودا :

يبدأ في هذه النعمة باظهار درجة الحسيني دخولا إليها من درجة النوا ثم يعمل في دائرة العقد الثاني ثم يشترك معه العقد الأول ويكون الارتكاز في الأغلب على درجة الدوكاه - يلي ذلك الصعود إلى العقد الثالث	العقد الأول - بياتي (ذوالخميس) على دوكاه
	...	» الثاني - » (ذوالأربع) » حسيني
	...	» الثالث - » (ذوالخميس) » محير ...
	...	» الرابع - كرد على جواب حسيني ...

(ب) هبوطا :

وعند الختام يستبدل درجة الأوج بالعجم ويعمل بجنس البوسه لك على نوا عوض البياتي على حسيني ثم يهبط إلى العقد الأول - وقبل الاستقرار على درجة الدوكاه يلمس درجة الرامت	العقد الرابع - كرد على جواب حسيني ...
	...	» الثالث - بياتي (ذوالخميس) على محير
	...	» الثاني - بوسه لك (») » نوا
	...	» الأول - بياتي (ذوالأربع) » دوكاه

شخصيتها - تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار البياتي على درجة الحسيني .

محیر

(من فصيلة الیاتی)

(۱) صعودا :

جواب کردن

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

اوج

حسینی

نوا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه

(ب) هبوطا :

جواب کردن

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

عجم

حسینی

نوا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه

محیر

کردان

اوج

حسینی

نوا

تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

العقد الأول — بياتى (ذوالخميس) على دوگاه ...	يحجرى العمل عند الاستهلال فى دائرة العقد الثالث مع إظهار درجة المحير فى أول الأمر مسبوقه بدرجة الكردان — يلى ذلك الصعود إلى العقد الرابع إذا أمكن .
» الثانى — « (ذوالأربع) » حسينى ...	
» الثالث — « (ذوالخميس) » محير ...	
» الرابع — كرد على جواب حسينى ...	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — كرد على جواب حسينى ...	وعند الهبوط يعود إلى درجة المحير
» الثالث — بياتى (ذوالخميس) على محير ...	بجنس البياتى — ثم ينزل إلى العقد الثانى ويعمل بوسه لك على نوا ثم بياتى على حسينى ويرجع بعد إلى بوسه لك على نوا وعند الختام ينزل إلى العقد الأول ويعمل بياتى على دوگاه —
» الثانى — بوسه لك («) » نوا	
أوبياتى على حسينى ...	وقبل الاستقرار على درجة الدوگاه يلمس درجة الراس .
» الأول — بياتى (ذوالأربع) على دوگاه ...	

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة الحسينى على درجة المحير وهذا ما يميزها عن نغمة طاهر التى يظهر فيها جنس البياتى على درجة المحير .

بیاتی عربیان^(*)
(من فضیله الیاتی)

(ب) هبوطا :	(ا) صعودا :
جواب کردن	جواب کردن
» عجم	» عجم
» حسینی	» حسینی
» نوا	» نوا
» چهارگاه	» چهارگاه
» سیکاه	سنبله
مخیر	مخیر
کردان	کردان
عجم	ماهور
حسینی	حصار
نوا	نوا
چهارگاه	چهارگاه
سیکاه	سیکاه
دوگاه	دوگاه

(*) انظر صفحة ١٤٢ من محضر الجلسة السابعة من لجنة المقامات والایقاع والتالیف .

تحليل النغمة وبيان طورها

(أ) صعودا :

يكون الدخول من المحير مسبقا	العقد الأول — بياتي (ذو الأربع) على دو كاه ...
بالكردان للعمل بجنس الكرد الممثل	» الثاني — حجاز (») « نوا ...
في العقد الثالث — يلي ذلك الهبوط	» الثالث — كرد (») « محير ...
إلى العقد الثاني بالعمل بجنس الحجاز	» الرابع — بوسه لك على جواب نوا ...
على نوا ومنه يهبط إلى العقد الأول	
ثم يرجع إلى العقد الثالث ويصعد منه	
إلى الرابع	

(ب) هبوطا :

وعند الهبوط يستبدل جنس	العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا ...
الحجاز الممثل في العقد الثاني بجنس	» الثالث — بياتي (ذو الأربع) على محير ...
البوسه لك على نوا — وقبل الاستقرار	» الثاني — بوسه لك (ذو الخمس) على نوا ...
على درجة الدوكاه يلمس درجة الراس	» الأول — بياتي (ذو الأربع) على دو كاه ...

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس الحجاز على درجة النوا وتمتاز عن نغمة القرچغار بوجوب الاستهلال فيها من المنطقة الحادة بعكس نغمة القرچغار التي يبدأ فيها من العقد الأول أي عقد القرار .

قرجغار (*)

(من فصيلة البياتي)

(ب) هبوطا :		(ا) صعودا :	
جواب كردان		جواب كردان	
» ماهور		» ماهور	
» حصار		» حصار	
» نوا		» نوا	
» چهارگاه		» چهارگاه	
سنبله		سنبله	
محير		محير	
كردان		كردان	
ماهور		ماهور	
حصار		حصار	
نوا		نوا	
چهارگاه		چهارگاه	
سيكاه		سيكاه	
دوكاه		دوكاه	
محير			
كردان			
عجم			
حسيني			
نوا			

(*) انظر صفحة ١٤٢ من محضر الجلسة السابعة من لجنة المقامات والايقاع والتأليف .

تحليل النغمة وبيان طورها

(أ) صعودا :

العقد الأول — يأتى (ذو الأربع) على دو كاه ...	يكون الدخول من النوا مسبقا
» الثانى — حجاز (« ») نوا ...	بالجها ر كاه للعمل فى دائرة العقد الثانى —
» الثالث — كرد (« ») محير أو نهاوند	بلى ذلك الهبوط إلى العقد الأول ثم
(ذو الخمس) على كردان ...	الصعود إلى الثانى ومنه إلى الثالث
» الرابع — حجاز على جواب نوا ...	للعمل إما بجنس الكرد على محير أو بجنس
	النهاوند على كردان ويصعد بعد ذلك
	إلى العقد الرابع إذا أمكن .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — حجاز على جواب نوا ...	وعند الهبوط يعمل نهاوند على كردان
» الثالث — نهاوند (ذو الخمس) على كردان ...	ثم ينزل إلى العقد الثانى للعمل تارة
» الثانى — حجاز على نوا أو نكريز على جها ر كاه	بجنس الحجاز على نوا أو بجنس النكريز
أوبوسه لك على نوا ...	على جها ر كاه وتارة بجنس البوسه لك
» الأول — يأتى (ذو الأربع) على دو كاه ...	على نوا — ثم يكون النزول إلى العقد
	الأول وقبل الاستقرار على الدوكاه
	بلمس درجة الراس .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس الحجاز على درجة النوا .

کلعزار

(من فصيلة البياتي)

(١) صعودا :

جواب کردان

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

أوج

حسینی

نوا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه

(ب) هبوطا :

جواب کردان

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

عجم

حسینی

نوا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه

محیر

کردان

نیم ماهور

حصار

نوا

تحليل النعمة وبيان طورها

(١) صعودا :

يكون البدء في هذه النعمة من درجة

الأوج إلى الكردان ثم المحير للعمل في دائرة العقد الثاني بنعمة البياتي على الحسيني وإما بنعمة الراس على النوا — ثم يكون الصعود إلى العقد الثالث للعمل إما بجنس البياتي على محير وإما بالراس على كردان (أي نعمة الماهور)، يلي ذلك الصعود إلى العقد الرابع إذا أمكن .

العقد الأول — بياتي (ذوالأربع) على دوكاه

» الثاني — راس (ذوالخمس) » نوا
(بياتي (ذوالأربع) » حسيني

» الثالث — (») » محير...

» الرابع — بوسه لك على جواب نوا ...

(ب) هبوطا :

وفي طريقة الهبوط تستبدل درجة

الأوج بالعجم للعمل بجنس البوسه لك على نوا ثم يستبدل الحسيني بالحصار والعجم بالنيم ماهور للعمل بجنس الحجاز على نوا — يلي ذلك الهبوط إلى العقد الأول والاستقرار على درجة الدوكاه بعد مداعبة درجة الراس .

العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا ...

» الثالث — بياتي (ذوالأربع) على محير...

» الثاني — (بوسه لك (ذوالخمس) » نوا...
(حجاز (») » نوا...

» الأول — بياتي (ذوالأربع) » دوكاه

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار جنس الحسيني على درجة الحسيني وجنس الحجاز

على درجة النوا .

عشاق ترکی

(من فصيلة الیاتی)

(ب) هبوطا :	(۱) صعودا :
جواب کردان	جواب کردان
» عجم	» عجم
» حسینی	» حسینی
» نوا	» نوا
» چهارگاه	» چهارگاه
» سیکاه	» سیکاه
محیر	محیر
کردان	کردان
عجم	عجم
حسینی	حسینی
نوا	نوا
چهارگاه	چهارگاه
سیکاه	سیکاه
دوکاه	دوکاه

تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

يكون البدء من هذه النغمة من درجة	العقد الأول — يياتى (ذو الأربع) على دوگاه « الثانى — بوسه لك (ذو الخمس) » نوا ... وجهارگاه (عجم) على عجم ... « الثالث — يياتى (ذو الأربع) على محير « الرابع — بوسه لك على جواب نوا
الراست إلى درجة الدوكاه للعمل فى دائرة	
العقد الأول ويضاف أحيانا إلى هذا العقد	
عقد ظهير يهبط إلى درجة اليكاه عن طريق	
درجة العراق ودرجة عشيران الحسينى أى	
(جنس راست على يكاه) ثم يكون الصعود	
إلى العقد الثانى للعمل تارة يحنس البوسه لك	
على نوا وتارة يحنس العجم على عجم — على	
ذلك الصعود إلى العقد الثالث للعمل يحنس	
بياتى على محير ثم إلى الرابع إذا أمكن .	

(ب) هبوطا :

ثم يهبط تدريجاً مع إظهار العقود المبينة	العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا ... « الثالث — راست (ذو الخمس) على كردان « الثانى — بوسه لك () » نوا ... « الأول — يياتى (ذو الأربع) » دوگاه
فى السلم الهابط ويستقر فى الختام على درجة	
الدوكاه بعد مداعبة درجة راست .	

ملاحظة — بعض الموسيقيين يطلقون على نغمة العشاق هذه اسم اليباتى وهذا خطأ فان للنغمتين مميزات ، والعشاق المصرى ما هو إلا شبه نغمة حسنى البوسه لك مؤسس على درجة الدوكاه ، وتقوم شخصية العشاق التركى على إظهار جنس العجم ظهوراً جلياً والهبوط إلى ما قبل القرار والبدأ من درجة راست .

زفرتين

(من فصيلة البياتي)

لا لزوم لاثبات هذه النغمة فانها تشبه البياتي ونغمة العشاق التركي .

بياتي الرقتين

(من فصيلة البياتي)

لا لزوم لاثبات هذه النغمة فانها تشبه نغمة البياتي ونغمة العشاق التركي واسمها مجهول .

(بابا) طاهر (*)

(من فصيلة الیاتی)

(ب) هبوطا :

جواب كردان

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» بوسه لك

محیر

كردان

عجم

حسینی

نوا

چهارگاه

سینکاه

دوگاه

(١) صعودا :

جواب كردان

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سینکاه

محیر

كردان

أوج

حسینی

نوا

چهارگاه

سینکاه

دوگاه

(*) انظر صفحة ١٤٥ من محضر الجلسة الثامنة من لجنة المقامات والأيقاع والتأليف .

تحليل النعمة وبيان طورها

(١) صعودا :

العقد الأول — يياتى (ذو الأربع) على دوگاه ...	يبدأ العمل فى هذه النعمة من الطبقة الحادة يجنس اليباتى مؤسسا على درجة المحير ويكون الدخول من درجة كردان إلى محير ويصعد فى أثناء ذلك إلى العقد الرابع للعمل بما أمكن من درجاته — ثم يكون الهبوط إلى العقد الثانى للعمل يجنس الراسـت على نوا .
» الثانى — راسـت (») » نوا... ..	
» الثالث — يياتى (») » محير	
» الرابع — بوسهـلك على جواب نوا... ..	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بوسهـلك على جواب نوا	ثم يستبدل جنس الراسـت المرتكز على درجة النوا يجنس البوسهـلك ، إلى ذلك الهبوط إلى العقد الأول للعمل يجنس اليباتى على دوگاه وعند الختام يداعب درجة الراسـت قبل الاستقرار على الدوگاه .
» الثالث — (ذو الأربع) على محير	
» الثانى — (») » نوا... ..	
» الأول — يياتى (») » دوگاه	

ملاحظة — يظن البعض أنه لا يوجد فرق بين هذه النعمة ونعمة المحير مع أن للنعمتين مميزات فنعمة المحير تمتاز بظهور الحسينى على المحير ونعمة طاهر بعمل جنس اليباتى على هذه الدرجة بعينها وتمتاز نعمة طاهر بإظهار جنس الراسـت على درجة النوا واستعماله بكثرة .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار نعمة اليباتى على درجة المحير .

أصفهان
(من فصيلة البياتي)

(ب) هبوطا		(۱) صعودا :	
جواب كردان		جواب كردان	
» عجم		» عجم	
» حسینی		» حسینی	
» نوا		» نوا	
» چهارگاه		» چهارگاه	
» سیکاه		» سیکاه	
محیر	محیر	محیر	
کردان	کردان	کردان	
عجم	أوج	عجم	
حسینی	حسینی	حسینی	
نوا	نوا	نوا	
	چهارگاه	نیم حجاز	چهارگاه
	سیکاه	بوسه لك	سیکاه
	دوگاه	دوگاه	

تحليل النعمة وبيان طورها

(١) صعودا :

يبدأ العمل في هذه النعمة في دائرة	
العقد الأول بعمل جنس الراس	العقد الأول — نيشابورك (ذو الأربع) على دوكة
درجة الدوكاه (أى نعمة نيشابورك)	أو يأتى على دوكة
وجنس يأتى على دوكة دخولا من	» الثانى — بوسهك (ذو الأربع) على نوا أو
درجة الحجاز — إلى ذلك الصعود إلى	راست على نوا
العقد الثانى للعمل بجنس البوسهك	» الثالث — يأتى (ذو الأربع) على محير....
أو الراس على درجة النوا ثم الزحف	» الرابع — بوسهك على جواب نوا
إلى العقد الثالث والعمل بجنس اليباتى	
على درجة المحير ثم بعد ذلك يصعد إلى	
الرابع إذا أمكن .	

(ب) هبوطا :

ثم يكون الهبوط إلى العقد الثانى	العقد الرابع — بوسهك على جواب نوا
للعمل بجنس الراس ثم بجنس البوسهك	» الثالث — يأتى (ذو الأربع) على محير
على نوا ومن العقد الثانى ينزل إلى الأول	» الثانى — راست () » نوا
للعمل بجنس اليباتى ويكون الاستقرار	أو بوسهك () » »
النهائى على درجة الدوكاه مع مداعبة	» الأول — يأتى () » «دوكاه
الرأس .	

ملاحظة — توجد نعمة تسمى أصفهان حجازى يكون الختام فيها بجنس الحجاز الغريب (أى الحجاز الذى يرتكز فيه غالبا على درجة النوا) عوض جنس اليباتى على الدوكاه .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار جنس الراس على دوكة أى جنس النيشابورك على دوكة .

کردان (أو كردانية)

(من فصيلة الیاتی)

(ب) هبوطا :		(۱) صعودا :	
جواب کردان		جواب کردان	
» عجم		» عجم	
» حسینی		» حسینی	
» نوا	جواب نوا	» نوا	
» چهارگاه	» چهارگاه	» چهارگاه	
» سیکاه	سنبله	» سیکاه	
محیر	محیر	محیر	
کردان	کردان	کردان	
عجم	أوج	أوج	
حسینی	حسینی	حسینی	
نوا	نوا	نوا	
	چهارگاه	چهارگاه	
	سیکاه	سیکاه	
	دوگاه	دوگاه	

تحليل النعمة وبيان طورها

(١) صعودا :

يبدأ العمل في هذه النعمة بدرجة الأوج هجوما على الكردان للعمل بجنس الياتي على درجة الحسيني وإظهاره إظهارا جليا ثم العمل بجنس الراس على نوا —	العقد الأول — ياتي (ذو الأربع) على دوكاه...
على ذلك الصعود إلى العقد الثالث للعمل بنعمة العشاق التركي أى دخولا إليه من درجة الكردان إلى المحير وعمل جنس الياتي على محير وإن أمكن بعد ذلك إلى العقد الرابع .	« الثاني — راس (ذو الخمس) » نوا أوبياتي (ذو الأربع) « حسيني « الثالث — » (») « محير أوبوسه لك (» ») « « الرابع — » على جواب نوا

(ب) هبوطا :

وعند الهبوط إلى العقد الثاني يعمل بجنس الياتي على درجة الحسيني ويجنس البوسه لك على نوا — على ذلك الهبوط إلى العقد الأول وانتهاء على درجة الدوكاه .	العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا « الثالث — ياتي (ذو الأربع) على محير ... « الثاني — » (») « حسيني أوبوسه لك (ذو الخمس) « نوا ... « الأول — ياتي (ذو الأربع) « دوكاه...
--	---

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار نعمة الياتي (أى حسيني) على درجة الحسيني و جنس الراس على درجتى الكردان والنوا

بیاتی سلطانی (أو سلطانی بیاتی)

(من فصيلة البیاتی)

(ب) هبوطا :

جواب کردان

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

عجم

حسینی

نوا

چهارگاه

سیکاه

دوکاه

(١) صعودا :

جواب کردان

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

عجم . اوج

حسینی

نوا

چهارگاه

سیکاه

دوکاه

تحليل النعمة وبيان طورها

(أ) صعودا :

العقد الأول — بياتى (ذو الأربع) على دوكة ...	يبدأ العمل دخولا من درجة النوا
» الثانى — راست وبوسه لك (ذو الأربع)	والجهاركاه كظهير له للعمل فى دائرة
على نوا	العقد الأول — يلى ذلك الصعود إلى
» الثالث — راست (ذو الأربع) على كردان	العقد الثانى ومنه إلى الثالث وبعد
(ماهور) وبياتى على محير ...	العمل يجنس راست على كردان
» الرابع — جهاركاه على جواب جهاركاه أو	ويجنس اليباتى على المحير تستبدل درجة
بوسه لك على جواب النوا ...	جواب السيكا بهجواب البوسه لك
	ويعمل بوسه لك على محير .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — جهاركاه على جواب جهاركاه ...	وعند الهبوط تستبدل درجة
» الثالث — راست (ذو الأربع) على كردان ...	جواب السيكا بهجواب البوسه لك
» الثانى — بوسه لك (») نوا ...	ويعمل يجنس جهاركاه على كردان
» الأول — بياتى (») دوكة ..	وتستبدل درجة الأوج بالعجم للعمل
	يجنس البوسه لك على نوا عوض راست
	على نوا ثم يهبط إلى العقد الأول ويستقر
	على الدوكاه بعد مداعبة راست .

شخصيتها :

ملاحظة — لا تكاد تتميز هذه النعمة عن نعمة اليباتى لكنه يمكن أن يتخذ كظهير لها إظهار جنس راست على نوا والارتكاز على الأوج وجنس اليباتى المؤسس على درجة المحير وجنس البوسه لك على جواب النوا فى السلم الهابط والصاعد .

عرضبار

(من فصيلة الیاتی)

(ب) هبوطا :	(۱) صعودا :
جواب کردن	جواب کردن
» عجم	» عجم
» حسینی	» حسینی
» نوا	» نوا
» چهارگاه	» چهارگاه
سنبله	» سیکاه سنبله
محیر	محیر
کردان	کردان
عجم	عجم اوج
حسینی	حسینی
نوا	نوا
چهارگاه	چهارگاه
سیکاه	سیکاه
دوکاه	دوکاه

تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

هذه النغمة من النغمات المركبة يكون	
البدء فيها بنغمة الجهاركاه أى فى دائرة	
العقد الثانى وجزء من الأول وجزء من	العقد الأول — بياتى (ذو الأربع) على دو كاه ...
الثالث دخولا من درجة العجم إلى	» الثانى — جهار كاه على جهار كاه أو حجاز على
الكردان ويحوز أن يستعمل فيها بعد	نوا أو نكريز على جهار كاه
الجهار كاه، تارة الحصار والأوج وتارة	» الثالث — كرد (ذو الأربع) على محير أو
الحصار والعجم — إلى ذلك الصعود	بياتى (»)
إلى العقد الثالث للعمل بجنس الكرد	» الرابع — بوسه لك على جواب نوا
على درجة المحير ثم الهبوط إلى درجة	
النوا بجنس الحجاز ومنه إلى الرابع	
إذا أمكن .	

(ب) هبوطا :

وفى الهبوط إلى العقد الثانى يكون	العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا
العمل بجنس الجهاركاه على جهار كاه	» الثالث — كرد (ذو الأربع) على محير
(أى جهار كاه شرقى) ثم يهبط إلى العقد	» الثانى — جهار كاه على جهار كاه
الأول وينتهى العمل بنغمة البياتى على	» الأول — بياتى على دو كاه
دو كاه .	

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة العجم ونغمة الجهاركاه .

عجم مرصع
(من فصيلة الیاتی)

(۱) صعودا :

جواب کردان

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

سنبله

محیر

کردان

عجم

حسینی

نوا

چهارگاه

سیکاه

دوکاه

(ب) هبوطا :

جواب کردان

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

سنبله

محیر

کردان

نیم ماهور

حصار

نوا

چهارگاه

سیکاه

دوکاه

تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

هذه أيضا من النغمات المركبة	
يكون البدء فيها باظهار نغمة العجم	العقد الأول — بياتى (ذو الأربع) على دوگاه...
المؤسسة على درجة الجهاركاه من غير	» الثانى — بوسه لك على نوا أو عجم (ذو الأربع)
تعدى درجة العجم (ويسمى هذا النوع	على جهاركاه
من العجم عجم معلق) ثم يكون الهبوط	» الثالث — كرد (ذو الأربع) على محير ...
إلى العقد الأول للعمل يجنس اليباتى	» الرابع — بوسه لك على جواب نوا... ..
على دوگاه — إلى ذلك الصعود إلى العقد	
الثالث للعمل يجنس الكرد على محير ومنه	
إلى الرابع إذا أمكن .	

(ب) هبوطا :

وعند الهبوط إلى العقد الثانى يعمل	العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا... ..
يجنس المجاز على نوا ثم يجنس العجم	» الثالث — جهاركاه (ذو الخمس) على كردان...
(المعلق) على جهاركاه ويكون الانتهاء	» الثانى — مجاز () » () نوا أو
بعمل نغمة اليباتى على دوگاه مع مداعبة	عجم (ذو الأربع) » جهاركاه
الراست .	» الأول — بياتى () » () دوگاه...

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة العجم المعلق (أى نغمة العجم التى تتركز على درجة العجم) ونغمة الكرد على درجة الدوكاه .

حجاز

(من فصيلة الحجاز)

(۱) صعودا :

جواب كردان

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» بوسه لك

محیر

كردان

اوج

حسینی

نوا

حجاز

كرد

دوكاه

(ب) هبوطا :

جواب كردان

» عجم

» حسینی

» نوا جواب نوا

» چهارگاه » حجاز

» بوسه لك سنبله

محیر

محیر

شاهناز

عجم

حسینی

نوا

حجاز

كرد

دوكاه

تحليل النعمة وبيان طورها

(١) صعودا :

يبدأ العمل في هذه النعمة من العقد الأول بدخولا إليه من درجة الراس كظهير للدوكاه وبعد إظهار هذا العقد الذي يمثل روح النعمة يكون الهبوط إلى درجة اليكاه يجنس الراس (أى عن طريق درجة العراق ودرجة عشرين الحسينى) ثم الصعود إلى العقد الثانى للعمل تارة يجنس الراس على نوا وتارة يجنس البوسه لك — إلى ذلك الصعود إلى العقد الثالث للعمل يجنس البوسه لك على محير ومنه إلى الرابع إذا أمكن للعمل يجنس البوسه لك على جواب النوا .

العقد الأول — حجاز (نو الأربع) على دوكاه
« الثانى — راس () « نوا...
وبوسه لك () « نوا...
« الثالث — بوسه لك () « محير...
« الرابع — « على جواب نوا... ..

(ب) هبوطا :

وعند الهبوط يستبدل درجة جواب الجهاركاه بجواب الحجاز للعمل يجنس الجهاركاه على محير ثم جواب البوسه لك بجواب الكرد للعمل يجنس الحجاز، إلى ذلك الهبوط إلى العقد الثانى وتستبدل درجة الأوج بالعجم والكردان بالشاهناز للعمل يجنس الحجاز على درجة الحسينى ثم الهبوط إلى العقد الأول والاستقرار على درجة الدوكاه مع مداعبة الراس .

العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا... ..
« الثالث — جهاركاه (ذو الأربع) على محير
وحجاز () « محير...
« الثانى — حجاز () « حسينى
« الأول — « () « دوكاه

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار جنس الراس على درجة اليكاه والنوا .

أوج ججاز (*)

(من فصيلة المجاز)

لا تمتاز هذه النعمة على نعمة المجاز إلا بالدخول من درجة الأوج و بروز نعمة أوج آرا مما يجعلها
مستقلة عن نعمة المجاز .

(*) انظر صفحة ١٤٦ من محضر الجلسة التاسعة من لجنة المقامات والايقاع والتأليف

شاهناز
(من فصيلة الحجاز)

(۱) صعودا :

جواب كردان

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» بوسه لك

مخير

شاهناز

عجم

حسینی

نوا

حجاز

کرد

دوگاه

(ب) هبوطا :

جواب كردان

» عجم

» حسینی

» نوا

» حجاز

سلبه

مخير

شاهناز

عجم

حسینی

نوا

حجاز

کرد

دوگاه

تحليل النعمة وبيان طورها

(١) صعودا :

يبدأ العمل من درجة المحير بمداعبة	العقد الأول — حجاز (ذو الأربع) على دو كاه...
الشاهناز وإظهار جنس الحجاز على	» الثاني — () « حسيني
درجة الحسيني ثم جنس الراسـت على	راسـت (ذو الخمس) « نوا ...
نوا — إلى ذلك الصعود إلى العقد الثالث	» الثالث — بوسـلك (ذو الأربع) « محير ...
للعمل بجنس البوسـلك على محير ومنه	» الرابع — « على جواب نوا
إلى الرابع إذا أمكن للعمل بجنس	
البوسـلك أيضا على جواب نوا .	

(ب) هبوطا :

وفي الهبوط يعمل بجنس الحجاز	العقد الرابع — بوسـلك على جواب نوا
على المحير ثم على الحسيني وعلى دو كاه .	» الثالث — حجاز (ذو الأربع) على محير ...
	» الثاني — () « حسيني ...
	» الأول — () « دو كاه ...

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار نعمة الحجاز على درجة الحسيني وجنس البوسـلك

على درجة المحير .

صبا
(من فصيلة الصبا)

(۱) صعودا :

جواب كردان

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» بوسه لك

شاهناز

كردان

عجم

حسینی

صبا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه

(ب) هبوطا :

جواب كردان

» عجم

» حسینی

» صبا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

كردان

عجم

حسینی

صبا

چهارگاه

سیکاه

دوگاه

تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

يكون الدخول من درجة الجهاركاه	العقد الأول — يياتى (ذو الثلاث) على دوگاه،
وهى أهم مرا كز هذه النغمة مع مداعبة	صبا (ذو الخمس) » » ...
السيكاه للعمل يجنس المجاز على جهاركاه	» الثانى — حجاز (ذو الأربع) » جهاركاه
ثم يشترك جنس المجاز مع جنس البياتى	» الثالث — (») » كردان ...
(ذى الثلاث) المثل على درجة الدوكاه	» الرابع — جهاركاه على جواب جهاركاه ...
ويتكون منهما جنس الصبا	
(ذو الخمس)، يلى ذلك الزحف إلى العقد	
الثالث للعمل يجنس المجاز على درجة	
الكردان بصفته متم لما قبله بجنس	
مستقل ثم إلى العقد الرابع إذا أمكن .	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — حجاز على جواب جهاركاه، صبا	
(ذو الخمس) على محير	
في حالة الهبوط يعمل أولا بجنس	» الثالث — حجاز (ذو الأربع) على كردان ...
الصبا على المحير ثم يجنس المجاز على الكردان	» الثانى — (») » جهاركاه ...
وبعد ذلك حجاز على جهاركاه وعند	» الأول — يياتى (ذو الثلاث) » دوگاه،
الختام يكون الاستقرار على درجة	صبا (ذو الخمس) » دوگاه ...
الدوكاه يجنس الصبا .	

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة المجاز على درجتى الجهاركاه والكردان .

صبا زمزمة
(من فصيلة الصبا)

(۱) صعودا :

جواب كردان

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» بوسه لك

شاهناز

كردان

عجم

حسینی

صبا

چهارگاه

کرد

دوگاه

(ب) هبوطا :

جواب كردان

» عجم

» حسینی

» صبا

» چهارگاه

» سیکاه

شاهناز

كردان

عجم

حسینی

صبا

چهارگاه

کرد

دوگاه

تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

العقد الأول — كرد (ذو الثلاث) على دوگاه ،	تکاد هذه النغمة تكون نغمة صبا
صبا (ذو الخمس) « دوگاه ...	بعينها لولا أنها تمتاز عليها بمداعة درجة
« الثاني — حجاز (ذو الأربع) « جهارگاه	الكرد عند الاستقرار على درجة الدوگاه
« الثالث — « (ذو الأربع) على كردان ...	يخمس الصبا — كما أنها تمتاز عليها أيضا
« الرابع — جهارگاه على جواب جهارگاه أو	بإظهار العجم وجنس الحجاز على
بوسه لك على نوا	جهارگاه وكردان .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — جهارگاه على جواب جهارگاه وصبا على محير

« الثالث — حجاز (ذو الأربع) على حسيني

« الثاني — « (ذو الخمس) « جهارگاه

« الأول — صبا («) « دوگاه

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار درجة الكرد وجنس الحجاز على درجتي الجهارگاه

والكردان

حصار

(من فصيلة النواثر على دوکاه)

(۱) صعودا :

جواب کردن

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» بوسه لك

مخیر

شاهناز

عجم

حسینی

حصار

چهارگاه

بوسه لك

دوگاه

سیکاه

(ب) هبوطا :

جواب کردن

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» بوسه لك

مخیر

شاهناز

عجم

حسینی

حصار

چهارگاه

بوسه لك

دوگاه

سیکاه

تحليل النعمة وبيان طورها

(١) صعودا :

يكون البدء من درجة حصار إلى	العقد الأول — حصار أو بياتي (ذو الخمس) على دوكة « الثاني — حجاز (ذو الأربع) على حسيني... « الثالث — بوسه لك () » « محير .. « الرابع — « على جواب نوا...
حسني للعمل في دائرة العقد الثاني أي	
يجنس الحجاز على درجة الحسني ، إلى ذلك	
الهبوط إلى العقد الأول للعمل يجنس	
النواثر أو الحصار على دوكة ثم الصعود	
إلى الثاني للعمل يجنس الكردي على	
حسني أو يجنس البوسه لك على نوا	
ويصعد بعد ذلك إلى العقد الثالث	
ومنه إلى الرابع إذا أمكن .	

(ب) هبوطا :

وفي الهبوط يعمل يجنس الجهار كاه	العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا « الثالث — بوسه لك (ذو الأربع) على محير... .. « الثاني — حجاز (ذو الخمس) على حسيني... « الأول — بياتي () » « دوكة — حصار () » « ...
على كردان ثم يجنس الحجاز على حسيني ،	
إلى ذلك التزول إلى العقد الأول للعمل	
أولا يجنس الحصار (نواثر) ثم يجنس	
البياتي وينتهي العمل يجنس الحصار	
على دوكة مع مداعبة درجة الراس.	

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار درجة الحصار وجنس البياتي على دوكة .

کردی
(من فصيلة الكردی)

(ب) هبوطا :

جواب کردان

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

سنبله

مخیر

کردان

عجم

حسینی

نوا

چهارگاه

کرد

دوگاه

(١) صعودا :

جواب کردان

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

سنبله

مخیر

کردان

عجم

حسینی

نوا

چهارگاه

کرد ... سیکاه

دوگاه

تحليل النغمة وبيان طورها

(أ) صعودا :

يكون البدء من درجة دو كاه للصعود	العقد الأول — كرد (ذو الأربع) على دو كاه —
لنوا يجنس الكرد والارتكاز على الدوكاه	بياتي (» ») ...
— يلي ذلك الصعود إلى العقد الثاني	» الثاني — بوسه لك (» ») نوا —
للعمل أولا يجنس البوسه لك على نوا ثم	جهاز كاه (ذو الخمس) » جهاز كاه ...
يجنس الجهاز كاه على درجة الجهاز كاه	» الثالث — كرد (ذو الأربع) » محير —
— ثم يكون الصعود إلى العقد الثالث	راست (» ») » كردان ...
للعمل أولا يجنس الكرد على محير ثم	» الرابع — بوسه لك على جواب نوا ...
يجنس راست على كردان (ماهور)	
ثم يصعد بعد ذلك إلى العقد الرابع	
إذا أمكن .	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا ...	
» الثالث — راست (ذو الخمس) على كردان ...	
» الثاني — بوسه لك (ذو الأربع) » نوا ...	
» الأول — كرد (ذو الأربع) » دو كاه ...	

وطريقة الهبوط كما هي مبينة في
السلم الهابط .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة الكرد على دو كاه .

عجم کردی (من فصيلة الكردی)

(ب) هبوطا :	(۱) صعودا :
جواب کردان	جواب کردان
» عجم	» عجم
» حسینی	» حسینی
» نوا	» نوا
» چهارگاه	» چهارگاه
سنبله	سنبله
محیر	محیر
کردان	کردان
عجم	عجم
حسینی	حسینی
نوا	نوا
چهارگاه	چهارگاه
کرد	کرد
دوگاه	دوگاه

تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

هذه النغمة من النغمات المركبة يبدأ	العقد الأول — كرد (ذو الأربع) على دو كاه
فيها العمل باظهار نغمة العجم (جنس	» الثاني — عجم (») على جهار كاه
الجهار كاه على درجة الجهار كاه) ثم يهبط	بوسه لك (ذو الخمس) على نوا
إلى درجة الدوكاه يجنس الكرد ثم يصعد	» الثالث — كرد (ذو الأربع) على محير
إلى العقد الثالث للعمل يجنس الكرد	» الرابع — بوسه لك على جواب نوا
على درجة المحير ومنه إلى الرابع إذا أمكن	
للعمل يجنس البوسه لك على جواب نوا.	

(ب) هبوطا :

وفي الهبوط يظهر جنس العجم على	العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا
درجة الجهار كاه قبل الاستقرار على	» الثالث — كرد (ذو الأربع) على محير
درجة الدوكاه يجنس الكرد .	» الثاني — عجم جهار كاه (ذو الأربع) على جهار كاه
	بوسه لك (ذو الخمس) على نوا
	» الأول — كرد (ذو الأربع) على دو كاه

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار درجة الكرد و جنس العجم على درجة العجم والجهار كاه.

مخیر کردی

(من فضيلة الكردی)

(۱) صعودا :

جواب کردان

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

» مخیر

» کردان

عجم

حسینی

نوا

چهارگاه

کرد

دوگاه

(ب) هبوطا :

جواب کران

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه سنبله

مخیر

کردان

عجم

حسینی

نوا

چهارگاه

کرد

دوگاه

تحليل النعمة وبيان طورها

(أ) صعودا :

هذه النعمة مركبة من المحير ومن	العقد الأول — كرد	(ذو الأربع) على دو كاه ...
الكرد يبدأ العمل فيها في دائرة العقد	» الثاني — بوسه لك	(ذو الخمس) « نوا ...
الثالث دخولا من درجة المحير بعد لمس	» الثالث — بياتي	(ذو الأربع) « محير ...
الكردان للعمل يجنس البياتي ويشترك	» الرابع — بوسه لك على جواب نوا
في هذا الطور إظهار درجة السنبلة بعد		
إبراز درجة جواب النوا عملا يجنس		
البياتي على درجة المحير.		

(ب) هبوطا :

	العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا
	» الثالث — كرد أو بياتي	(ذو الأربع) على محير ...
على ذلك السنون في درجة العجم	» الثاني — بوسه لك	(ذو الخمس) « نوا ...
ومنها إلى الدوكاه عملا يجنس الكرد.	» الأول — كرد	(ذو الأربع) « دو كاه ...

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة بإظهار نعمة المحير والكرد وبياتي (ذو الأربع) على حسيني باستبدال درجة العجم بأوج .

حصار كردى (من فصيلة الكردى)

هذه النعمة المركبة يبدأ العمل فيها باظهار نعمة الحصار وعند الختام يعمل بطريقة نعمة الكردى وذلك باظهار درجة الكرد قبل الاستقرار على الدوكاه .

صبا كردى (من فصيلة الكردى)

هذه أيضا من النغمات المركبة — يستهل فيها عملاً بطريقة الصبا وينتهى بعمل جنس الكرد أى باظهار مقام البياتى جيداً وقبل الاستقرار يستعمل درجة الكرد .

شاهناز كردى (من فصيلة الكردى)

هذه النعمة أيضا من النغمات المركبة — وطريقة العمل فيها هى طريقة العمل بنعمة الشاهناز وينتقل منها إلى نعمة الكرد عند الختام باستبدال درجة الحجاز بدرجة الجهاركاه فيكون الاستقرار على الدوكاه هبوطاً من درجة الحسينى بجنس الكردى .

نوا كردى (من فصيلة الكردى)

هذه أيضا من مراتب الكردى — يكون البدء فيها بعمل نعمة النوا وعند التسليم يكون الهبوط إلى درجة الدوكاه بجنس الكردى وذلك باستبدال درجة السيكا بدرجة الكرد .

دوکاه

(من فصيلة الصبا والجهاز)

(۱) صعودا :	(ب) هیوطا .
جواب عجم	جواب عجم
» حسینی	» حسینی
» نوا	» صبا
» چهارگاه	جواب چهارگاه
» پوسه لك	» سیکاه
شاهناز	محیر
کردان	کردان
عجم	عجم
حسینی	حسینی
صبا	نوا
چهارگاه	چهارگاه
سیکاه	کرد
دوکاه	دوکاه
دوکاه	دوکاه

تحليل النغمة وبيان طورها

(أ) صعودا :

يبدأ العمل في دائرة العقد الأول	العقد الأول — صبا (ذو الخمس) على دوكة ...
يجنس الصبا على دوكة، يلي ذلك العمل	» الثاني — حجاز (») » جهاركة ...
في دائرة العقدين الثاني والثالث يجنس	المحجاز (كار) على جهاركة وعلى كردان ...
(كما في نغمة الصبا) ثم يصعد إلى	» الثالث — { حجاز (ذو الأربع) » كردان ...
العقد الرابع إذا أمكن للعمل يجنس	{ راست (») » كردان ...
الجهاركة على جواب الجهاركة .	» الرابع — جهاركة على جواب جهاركة ...

(ب) هبوطا :

يستحسن الهبوط بعمل جنس	العقد الرابع — جهاركة على جواب جهاركة ...
الصبا على دوكة عوض البوسة لك على	» الثالث — حجاز (ذو الأربع) على كردان ...
نوا قبل عمل جنس المحجاز على دوكة	» الثاني — بوسة لك (») » نوا ...
قبل الختام ويكون الاستقرار على درجة	» الأول — حجاز (») » دوكة ...
الدوكة بمداعة درجة الزيركوله .	

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة الصبا على درجة الدوكة عند الاستهلال والتلميح يجنس المحجاز على درجة الدوكة قبل الاستقرار بشرط ألا تتعدى درجة النوا ومداعة درجة الزيركوله عند الاستقرار على درجة الدوكة .

بوسه لك
(من فصيلة البوسه لك)

(ب) هبوطا :	(۱) صعودا :
جواب محير	جواب محير
» شاهناز	» شاهناز
» عجم	» عجم
» حسيني	» حسيني
» نوا	» نوا
» چهارگاه	» چهارگاه
» بوسه لك	» بوسه لك
محير	محير
کردان	شاهناز
عجم	عجم
حسینی	حسینی
نوا	نوا
چهارگاه	چهارگاه
بوسه لك	بوسه لك
دوكاه	دوكاه

تحليل النغمة وبيان طورها

(أ) صعودا :

يكون البدء في دائرة العقد الأول	
دخولا من درجة البوسه لك إلى جهار كاه	العقد الأول
ومنها إلى نوا ثم حسيني للهبوط بعد	
ذلك إلى الدوكاه بجنس البوسه لك	
وبهذا العمل تبين شخصية النغمة —	
على ذلك الصعود إلى العقد الثاني للعمل	الثاني
تارة بجنس الحجاز على حسيني وتارة	
بجنس الحصار على ده كاه — ثم يكون	
الصعود إلى العقد الثالث ومنه إلى الرابع	
إذا أمكن .	

(ب) هبوطا :

ثم يكون الهبوط إلى العقد الثاني للعمل	العقد الرابع — حجاز على جواب حسيني
تارة بجنس البياتي على حسيني وتارة	الثالث — بوسه لك (ذو الخمس) على محير ...
بجنس الراست على نوا وقبل الهبوط	
إلى العقد الأول للعمل بجنس البوسه لك	بياتي (ذو الأربع) حسيني ...
على دوكاه يعمل بجنس الكرد على حسيني	راست (ذو الخمس) نوا ...
أو بجنس البوسه لك على نوا ثم يكون	كرد (ذو الأربع) حسيني ...
الاستقرار على درجة الدوكاه بعدمداعبة	بوسه لك (ذو الخمس) نوا ...
الزيركوله . ويعمل بعد ذلك بجنس	الأول — بوسه لك (ذو الأربع) على دوكاه ...
البوسه لك على نوا .	

ملاحظة — للصيرين كثير من الألحان من نغمة البوسه لك مؤسسة على درجة النوا ويطلقون عليها اسم العشاق المصري مع أن الارتكاز على درجة النوا وغيرها من درجات السلم الموسيقي لم يغير شخصية نغمة البوسه لك كما أنه لم يغير شخصية أية نغمة من النغمات الأخرى — وتقوم شخصية البوسه لك على إظهار درجة البوسه لك وجذب البوسه لك على درجة النوا وحسینی الحجاز والبياتي على درجة الحسینی .

بياتى بوسهك (من فصيلة البوسهك)

تتركب هذه النعمة من نعمة البياتى و نعمة البوسهك فيستهل فيها بنعمة البياتى و يتختم فيها بنعمة البوسهك
أى باستبدال جنس البياتى على دوكاه بجنس البوسهك .

بياتى عربان بوسهك (من فصيلة البوسهك)

هذه أيضا من مركبات البوسهك يستهل فيها بعمل نعمة البياتى عربان دخولا من درجة المحير و بعد
الهبوط إلى درجة الدوكاه يصعد إلى النوا و يرجع إلى الدوكاه بجنس الكردى حيث يكون الختام .

حسينى بوسهك (من فصيلة البوسهك)

هى من نوع المحير بوسهك والفرق بينهما هو الارتكاز على درجة الحسينى أى باظهار مقام الحسينى
جيذا مما يشبه نعمة العشاق المصرى .

وهى من مركبات البوسهك يستهل فيها بعمل نعمة الحسينى دخولا من درجة الحسينى و يتختم فيها
بعمل جنس البوسهك على درجة الدوكاه .

محير بوسهك (من فصيلة البوسهك)

وهذه أيضا من زمرة نغبات البوسهك تقوم على نعمة المحير و على جنس البوسهك فيستهل فيها بعمل
نعمة المحير دخولا من درجة المحير و فى الختام يكون الهبوط من النوا إلى الدوكاه بجنس البوسهك .

طاهر بوسه لك

(من فصيلة البوسه لك)

تقوم هذه النعمة على نعمة طاهر وجنس البوسه لك فهني أيضا من مركبات البوسه لك يستهل فيها بعمل نعمة طاهر دخولا من درجة المحيرو بعد إعطاء نعمة المحير حقها يكون الهبوط من درجة النوا إلى الدوكاه بجنس البوسه لك .

نوا بوسه لك

(من فصيلة البوسه لك)

كشقيقتها من نغات البوسه لك — يستهل فيها عملا بنعمة النوا وينتتم فيها بجنس البوسه لك على الدوكاه.

عرضبار بوسه لك

(من فصيلة البوسه لك)

يبدأ فيها بعمل نعمة العرضبار وينتتم بطريقة نعمة البوسه لك على دوكاه .

عجم بوسه لك

(من فصيلة البوسه لك)

يستهل فيها بطريقة نعمة العجم على درجة العجم والصعود إلى المحير للعمل عليه بجنس الكرد والهبوط إلى درجة الجهاركاه بجنس الجهاركاه (عجم) ثم العمل على درجة النوا بجنس البوسه لك وعند الختام يكون الهبوط إلى درجة الدوكاه بجنس البوسه لك .

كردانية (أو كردان) بوسه لك

(من فصيلة البوسه لك)

يبدأ العمل فيها بطريقة نعمة الكردان (أو كردانية) وعند الختام يكون الهبوط إلى درجة الدوكاه
يجنس البوسه لك .

حجاز بوسه لك

(من فصيلة البوسه لك)

يستهل في هذه النعمة عملاً بنعمة الحجاز وعند الختام بعد الهبوط إلى درجة الدوكاه يجنس الحجاز يكون
الصعود إلى درجة النواثم الهبوط منها إلى الدوكاه يجنس البوسه لك .

شاهناز بوسه لك

(من فصيلة البوسه لك)

يستهل في هذه النعمة بعمل نعمة الشاهناز دخولا من درجة الحير كما مر شرحه عند تعريف نعمة
الشاهناز وبعد الهبوط إلى درجة الدوكاه يجنس الحجاز يصعد و يعود إليها بطريقة نعمة البوسه لك .

حصار بوسه لك

(من فصيلة البوسه لك)

يستهل فيها بنعمة الحصار وعند الختام يكون الاستقرار على درجة الدوكاه يجنس البوسه لك .

أصفهان بوسه لك

(من فصيلة البوسه لك)

هى من نوع بياتى بوسه لك والفرق بينهما بمزج مقام أصفهان أى النشابورك مع الياتى .
يستهل فيها بطريقة نغمة الأصفهان وعند الختام يكون الاستقرار على درجة الدوكاه يجنس البوسه لك .

صبا بوسه لك

(من فصيلة البوسه لك)

يستهل فيها عملا بنغمة الصبا وعند الختام يكون الاستقرار على الدوكاه يجنس البوسه لك .

ماهور بوسه لك

(من فصيلة البوسه لك)

يستهل فيها بنغمة الماهور من غير هبوط إلى عقدها الأول وعند الختام يظهر درجة النوا ويابس
بعدها درجة الجهاركاه ثم درجة الحسينى ويعود إلى النوا ويهبط منه يجنس البوسه لك إلى درجة الدوكاه
ويستقر عليها بعد مداعبة درجة الزيركوله .

أوج بوسه لك

(من فصيلة البوسه لك)

يستهل فى هذه النغمة كما يستهل فى نغمة (الأوج) وبعد العمل بجميع أطوار هذه النغمة يظهر درجة
النوا ويهبط منها يجنس البوسه لك إلى درجة الدوكاه ويستقر عليها .

طائفة النغمات التي تستقر على درجة السيكاه

سيكاه (من فصيلة السيكاه)

(ب) هبوطا :

جواب كردان

» أوج

» حسيني

» نوا

» چهارگاه

» سيكاه

مخير

كردان

عجم

حسيني

نوا

چهارگاه

سيكاه

(١) صعودا :

جواب كردان

» أوج

» حسيني

» نوا

» چهارگاه

» سيكاه

مخير

كردان

أوج

حسيني

نوا

چهارگاه

سيكاه

تحليل النغمة وبيان طورها

(أ) صعودا :

يبدأ العمل فيها في دائرة العقد الأول دخولا إليه من درجة الراس	العقد الأول — سيكاه (ذو الثلاث) على سيكاه ...
إلى درجة الكرد ويكون الارتكاز على درجة السيكا — إلى ذلك الصعود إلى	« الثاني — راس (ذو الأربع) » نوا أو أوج
العقد الثاني للعمل يجنس الراس على درجة النوا وبنغمة الأوج بصفة عرضية	(سيكاه على أوج)
ثم يكون الصعود إلى العقد الثالث للعمل يجنس الراس على كردان	« الثالث — راس (ذو الخمس) على كردان
سيكاه على جواب سيكاه ثم يهبط إلى	أو سيكاه على جواب سيكاه ...
درجة النوا يجنس راس ومنه يصعد إلى العقد الرابع إذا أمكن .	« الرابع — راس على جواب نوا

(ب) هبوطا :

وفي الهبوط يمر يجنس البوسه لك	العقد الرابع — راس على جواب نوا
على نوا ثم يكون الاستقرار على درجة	« الثالث — » (ذو الخمس) على كردان
السيكاه يجنس السيكا مع مداعبة درجة الكرد .	« الثاني — بوسه لك (ذو الأربع) » نوا ...
	« الأول — سيكاه (ذو الثلاث) » سيكاه

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة باظهار نغمة الراس والبوسه لك على النوا .

نُزَام

(وِیسمِیَا المَصْرِیون نِزَام)

(۱) صَعُودَا :

جواب کردن

» نیم ماهور

» حصار

» نوا

» چهارگاه

سنبله

محیر

کردان

نیم ماهور

حصار

نوا

چهارگاه

سیکاه

(ب) هَبُوطَا :

جواب کردن

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سیکاه

محیر

کردان

عجم

حسینی

نوا

چهارگاه

سیکاه

تحليل النغمة وبيان طورها

(أ) صعودا :

العقد الأول — سيكاه (ذو الثلاث) على سيكاه ونكريز	يبدأ العمل في دائرة العقد الأول
على جهار كاه	الذي يمثل شخصية النغمة دخولا إليه
» الثاني — حجاز (ذو الأربع) على نوا ...	من درجة السيكا مع مداعبة درجة
» الثالث — نكريز () » كردان ...	الكرد والراست — يلي ذلك العمل في
» الرابع — حجاز على جواب نوا	دائرة العقد الثاني ثم يشترك العقدان معا
	ثم يكون الصعود إلى العقد الثالث
	للعمل بجنس النكريز على درجة الكردان
	ومنه إلى الرابع إذا أمكن .

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — حجاز على جواب نوا	وفي الهبوط يعمل بجنس راست
» الثالث — راست (ذو الخمس) على كردان أو	على درجة الكردان أو بجنس البياتي على
بياتي (ذو الأربع) » محير ...	محير ثم يمر بصفة عرضية على درجات
» الثاني — بوسه لك (ذو الخمس) » نوا ...	جنس البوسه لك على نوا وعند الانتهاء
» الأول — سيكاه (ذو الثلاث) » سيكاه ...	يكون الاستقرار على درجة السيكا مع
	مداعبة الكرد والراست .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس المجاز على درجة النوا .

أصول سيكاه (*)

لا فرق بين هذه النعمة ونعمة السيكاه

مستعار

(من فصيلة المستعار)

(ب) هبوطا :

جواب كردان

» عجم

» حسيني

» نوا

» حجاز

» سيكاه

محير

كردان

عجم أوج

حسيني

نوا

حجاز

سيكاه

(١) صعودا :

جواب كردان

» عجم

» حسيني

» نوا

» حجاز

» سيكاه

محير

كردان

عجم أوج

حسيني

نوا

حجاز

سيكاه

(*) انظر صفحة ١٤٧ من محضر الجلسة التاسعة من لجنة المقامات والابقاع والتأليف .

تحليل النغمة وبيان طورها

(أ) صعودا :

تتكون هذه النغمة من تركيب نغمتي الراست والبوسه لك على درجة النوا مع جنس المستعار على درجة سيكاه وتارة العمل بجنس النشابور .	العقد الأول — مستعار (ذوالثلاث) على سيكاه ...
يبدأ العمل فيها في دائرة العقد الأول دخولا إليه من درجة كرد النهاوند ثم يصعد إلى العقد الثاني للعمل بجنس البوسه لك ومنه إلى الثالث للعمل بنغمة زاويل (راست على كردان) ومنه إلى الرابع .	» الثاني — بوسه لك (ذوالخمس) على نوا ... » الثالث — مستعار (ذوالثلاث) على جواب سيكاه » الرابع — بوسه لك على جواب نوا ...

(ب) هبوطا :

وعند الهبوط يعمل بجنس البوسه لك والراست على درجة النوا ثم يكون الاستقرار على درجة السيكاه بجنس المستعار .	العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا ... » الثالث — مستعار (ذوالثلاث) على جواب سيكاه » الثاني — (بوسه لك (ذوالأربع) على نوا ... (راست (» على نوا ... » الأول — مستعار (ذوالثلاث) على سيكاه ...
--	--

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة بإظهار البوسه لك على نوا والنشابور والمستعار على سيكاه .

مایه

(من فصيلة السيكاه)

(ب) هبوطا :

جواب كردان

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سيكاه

مخير

كردان

عجم

حسینی

نوا

چهارگاه

سيكاه

(۱) صعودا :

جواب كردان

» عجم

» حسینی

» نوا

» چهارگاه

» سيكاه

مخير

كردان

عجم اوج

حسینی

نوا

چهارگاه

سيكاه

تحليل النغمة وبيان طورها

(١) صعودا :

يكون الدخول من درجة النوا	}	العقد الأول — سيكاه (ذو الثلاث) على سيكاه ...
للعمل في دائرة العقد الثاني ثم يكون		« الثاني — بياتي (ذو الخمس) » حسيني ...
المهبوط إلى درجة السيكا والعمل		« الثالث — راست (») » كردان ...
في دائرة العقد الأول والثاني متصلين		« الرابع — بوسه لك على جواب نوا
(ويحوز المهبوط إلى درجة راست عن		
طريق الكرد) — إلى ذلك الصعود إلى		
العقد الثالث للعمل إما يجنس راست		
على كردان (ماهور) وإما يجنس اليباتي		
على محير (عشاق تركي) ثم يكون الصعود		
إلى العقد الرابع إذا أمكن .		

(ب) هبوطا :

	}	العقد الرابع — بوسه لك على جواب نوا
وفي الهبوط يكون العمل يجنس		« الثالث — راست (ذو الخمس) على كردان
البوسه لك على نوا من غير إلحاح ثم التزل		« الثاني — بياتي (ذو الأربع) » محير ...
إلى درجة الجهاركاه والاستقرار على درجة		« الأول — سيكاه (ذو الثلاث) » سيكاه
السيكاه بعد مداعبة الكرد والراست .		

ويوجد جنس من مقام مايه يستقر على درجة السيكا وإنما يبدأ بعمل حجاز (ذو الأربع) على درجة الجهاركاه فيكون نوع الصبا معلقا على جهاركاه ويهبط إلى راست ويستقر على درجة السيكا .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس راست على درجة راست وشكل مقام اليباتي على دو كاه ويستقر على سيكا .

وجه عرضبار

(ب) هبوطا :	(أ) صعودا :
جواب نوا	جواب نوا
» جهارگاه	» جهارگاه
سنبله	سنبله
مخير	مخير
کردان	کردان
نيم ماهور	عجم
حصار	حسيني
نوا	نوا
جهارگاه	جهارگاه
سيكاه	سيكاه

يستهل في هذه النغمة بطريقة نغمة العرضبار والعمل بجميع أطوارها وعند الختام يظهر درجة النوا ويعمل عليها يجنس المجاز ثم يكون الهبوط إلى درجة السيكاه والاستقرار عليها بعد مداعبة درجة كردكاه في نغمة الهزام .

نیشابور

(من فصيلة النیشابور) (أی راست علی درجۃ دوکاه)

(ب) هبوطا :

جواب نوا

» چهارگاه

سنبله

محیر

کردان

أوج عجم

حسینی

نوا

حجاز أونیم حجاز

بوسه لك

(ا) صعوددا :

جواب نوا

» چهارگاه

سنبله

محیر

کردان

أوج عجم

حسینی

نوا

حجاز أونیم حجاز

بوسه لك

تحليل النعمة وبيان طورها

(١) صعودا :

يكون البدء من العقد الثاني دخولا	العقد الأول — بوسه لك (ذو الثلاث) على بوسه لك
إليه من درجة النوا باظهار درجة الحسيني	» الثاني — () () نوا ...
ثم الهبوط إلى العقد الأول مع لمس	راست (ذو الخمس) » نوا ...
درجة الدوكاه أو من العقد الأول دخولا	» الثالث — عجم (ذو الثلاث) » عجم ...
إليه من درجة البوسه لك ثم الصعود إلى	جهازكاه (ذو الخمس) » عجم ...
العقد الثاني لاظهار درجة العجم والأوج	» الرابع — عجم (ذو الثلاث) » السنبلة
والارتكاز على درجة النوا ثم يشترك	
العقدان مع الثالث للعمل بجنس	
البوسه لك على درجة الحسيني .	

(ب) هبوطا :

العقد الرابع — عجم (ذو الثلاث) على سنبلة ...	» الثالث — () () عجم ...
وعند الختام يكون الهبوط إلى	جهازكاه (ذو الخمس) » عجم ...
العقد الأول والاستقرار على درجة	» الثاني — بوسه لك (ذو الثلاث) » نوا ...
البوسه لك .	راست (ذو الخمس) » نوا ...
	» الاول — بوسه لك (ذو الثلاث) » بوسه لك

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النعمة على إظهار نغمتي البوسه لك والراست على درجة النوا ونعمة

الحسيني .

جھارکاه (أوشاه ور)

(من فصيلة الجھارکاه)

(ب) هبوطا :

جواب جواب بوسه لك

» محير

» كردان

» عجم

» حسيني

» نوا

» جھارکاه

» بوسه لك... أو جواب سیکاه..

محير

کردان

عجم

حسینی

نوا

جھارکاه

(۱) صعودا :

جواب جواب بوسه لك

» محير

» كردان

» عجم

» حسینی

» نوا

» جھارکاه

» بوسه لك أو جواب سیکاه

محير

کردان

عجم

حسینی

نوا

جھارکاه

تحليل النغمة وبيان طورها

(أ) صعودا :

هي نغمة العجم عشيران مؤسسة على	العقد الأول — جهاركاہ (ذو الخمس) على جهاركاہ ...
درجة الجهاركاہ ويبدأ العمل فيها في دائرة	» الثاني — » (ذو الأربع) » كردان ...
العقد الأول دخولا إليه من درجة العجم	» الثالث — » (ذو الخمس) » جواب جهاركاہ
والجهاركاہ كظهير له ثم يكون الانتقال	» الرابع — » » كردان
إلى العقد الثاني ثم يشترك العقدان	
ويضاف إليهما الثالث والرابع إذا أمكن	
ويكون الارتكاز إما على درجة الجهاركاہ	
وإما على درجة العجم .	

(ب) هبوطا :

السلم الهابط كالصاعد :

ملاحظة — وهناك مذهب آخر يظن بعض أرباب الصناعة أنه المذهب الصحيح وعند أرباب هذا المذهب تكون نغمة الجهاركاہ مركبة من جنس الحجاز (كار) على جهاردا . جنس الصبا على حسني وجنس الراس على النوا فتكون شبيهة بنغمة الصبا لكنها تمتاز عنها بالارتكاز على درجة الجهاركاہ .

شخصيتها — تقوم شخصية هذه النغمة باظهار نغمة العجم المعلق والفرق بين جهاركاہ التركي وهذا هو إبدال درجة النوا بدرجة الصبا (أي بتكوين مقام صبا على دوكاہ ويكون معلقا على درجة الجهاركاہ) .

الايقاعات^(١) المقدمة منه جناب البارودى ارلنجر

(١) طائفة الضروب التى تتركب من الوحدة الصغيرة (الكروش)

(١) أصول طائر أو (أصول النقرة) $\frac{2}{8}$ $\bullet = 132$

دم
٧
٧

وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام الحجاز (بينى وبينك حال العواذل)

(٢) أصول يورك (أو دارج) $\frac{3}{8}$ (وهوا عرج سريع) $\bullet = 160$

دم تك تك
٧ ٧ ٧


وعليه موشحة من مقام السيكا (صاح افتضاحي غدا حب الجمال)

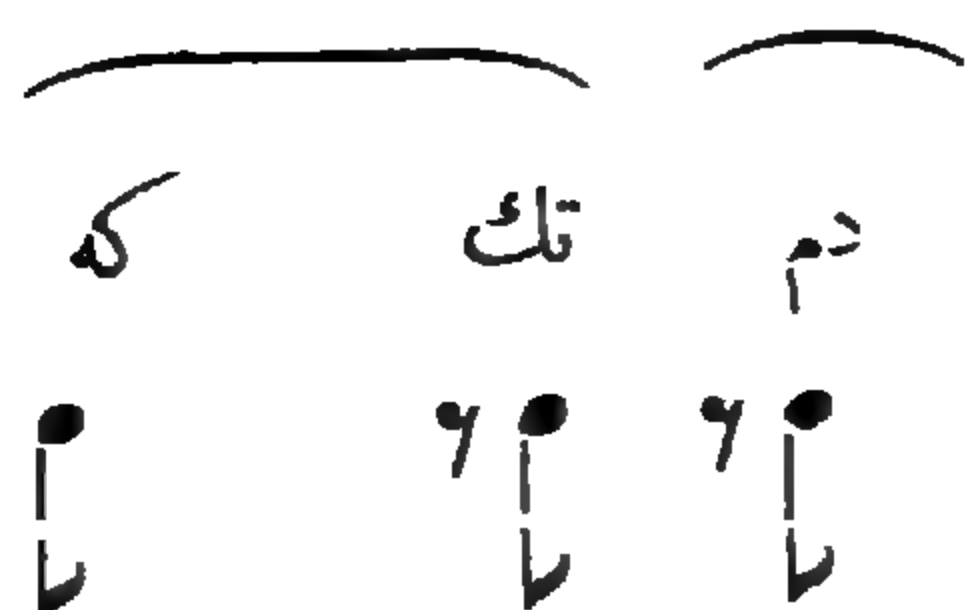
(٣) أصول الوحدة المكلفة $\frac{4}{8}$ $\bullet = 144$

دم تك كه
٧ ٧ ٧


وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام النسا (بدر حسن لاح لى)

(١) ملحوظة : قراءة الايقاعات تكون من اليمين إلى اليسار

(٤) أصول ترك أقصاغى (أبى الاعرج التركى) $\frac{5}{8}$  = ١٥٢



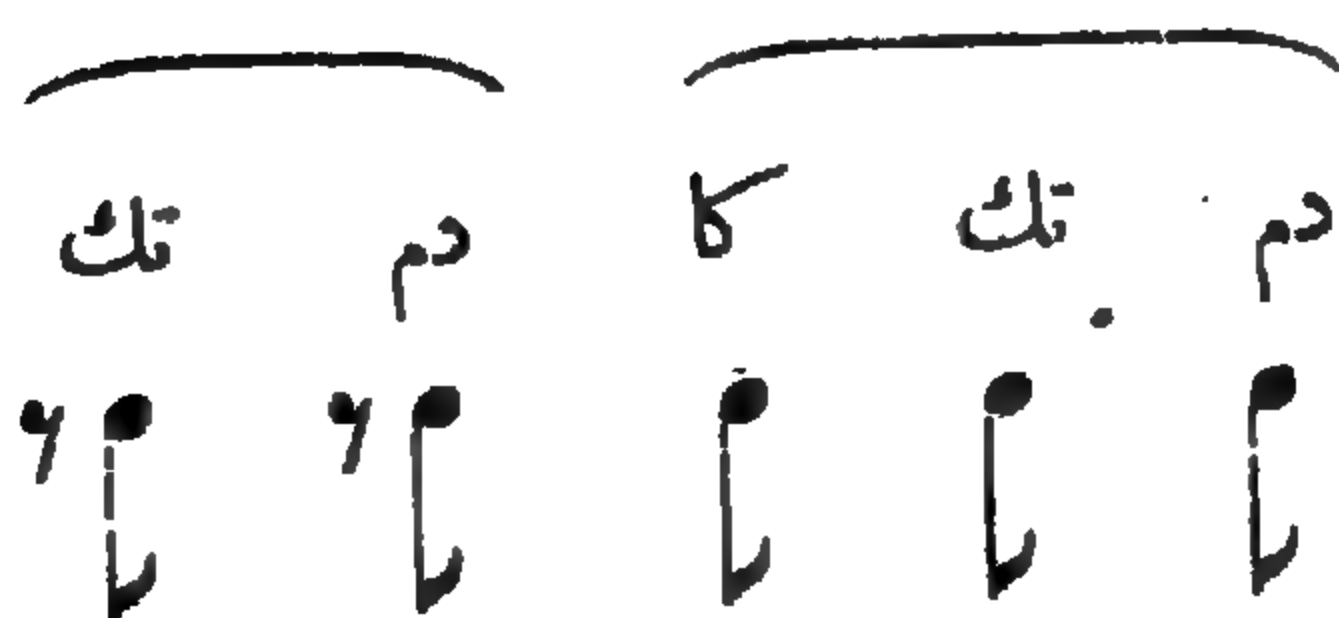
وعليه من الموشحات (بدر الحى مالى سلوة عمك يوباً ياكفى ميلا)

(٥) أصول يورك سماعى (أبى سماعى دارج) $\frac{7}{8}$  = ١٩٢



وعليه من الموشحات (أفديك ظبي مبتسم)

(٦) أصول دور هندى (أونيم نواخت) $\frac{9}{8}$  = ١٦٨




وعليه كثير من الموشحات ، منها من مقام سازكار (صحت وجداً پاندامى)

١٦٨ = 

(٧) أصول قاتيفوتى $\frac{8}{8}$

رواية أولى

دم تك تك تك



رواية ثانية (اصح)


دم تك تك دم تك تك



رواية ثالثة

دم تك تك

عند الابطاء $\frac{16}{8}$



وعليه من الموشحات من مقام سوزاك (يا عيون اراميات)

١٦٨ = 

(٨) أصول أقصاقى $\frac{9}{8}$

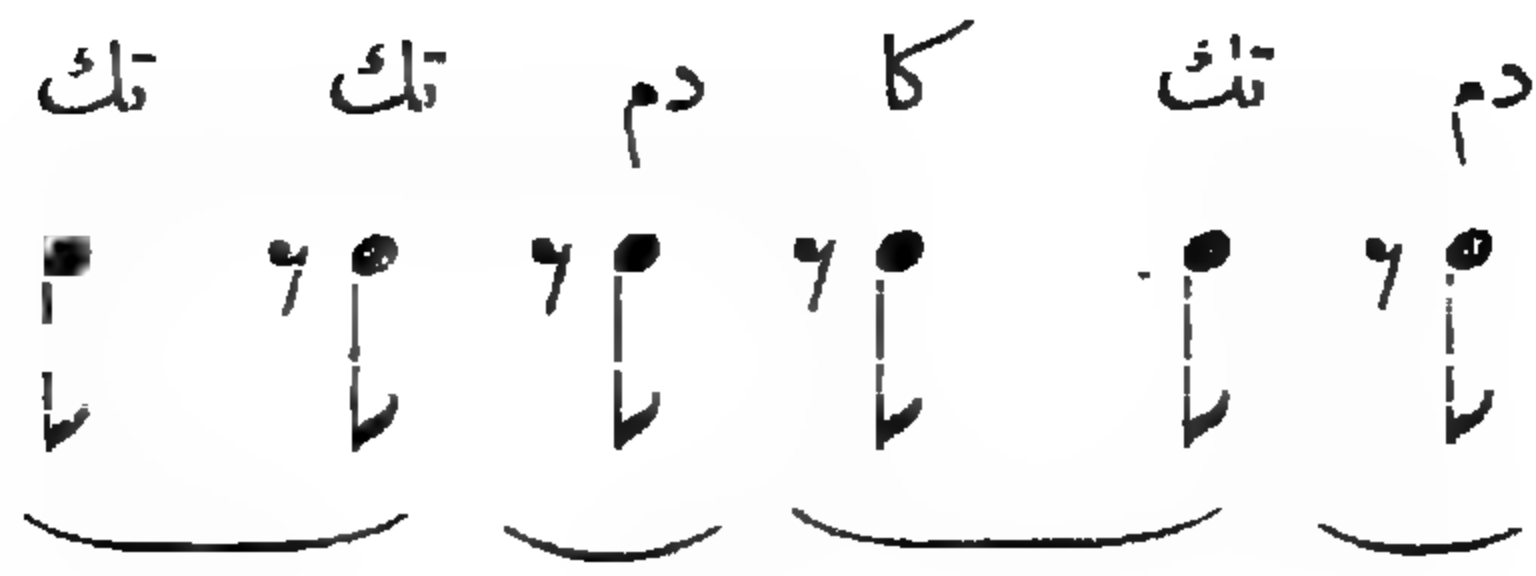
دم تك كه دم تك تك



وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام الحسينى (آه ما أحلى المداما)

١٥٢ =

(٩) أصول أقصاق سماعي $\frac{10}{8}$



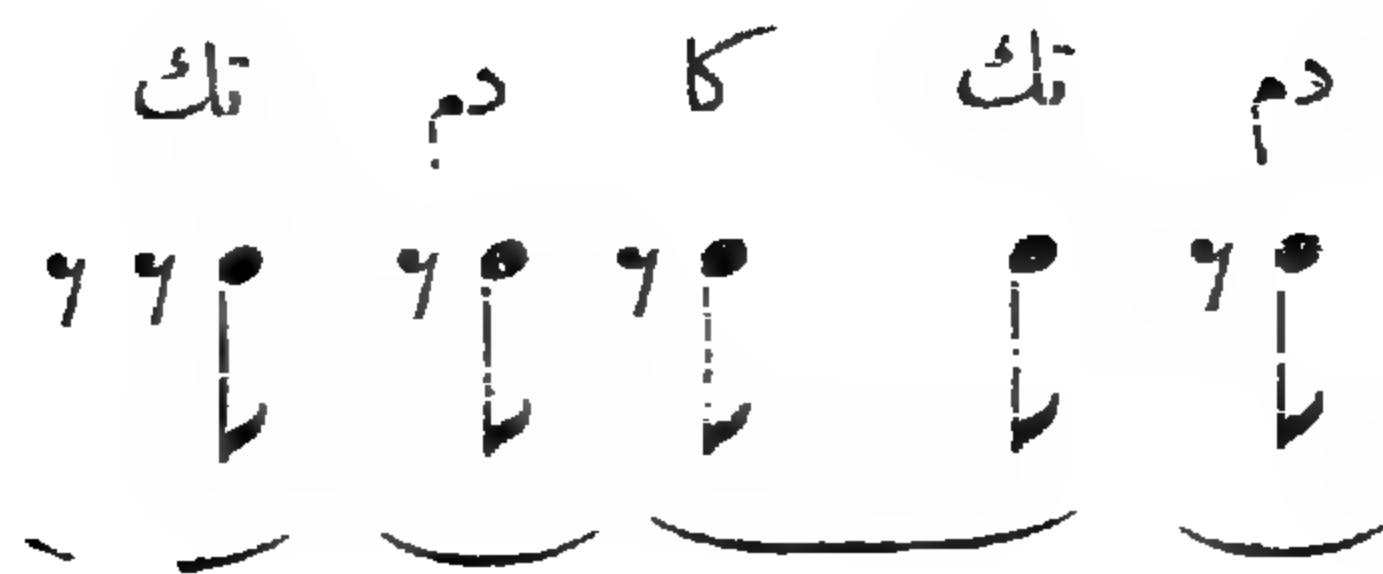
١٥٢ =

(١٠) أصول سماعي ثَقِيل $\frac{10}{8}$



٢٠٨ =


(١١) أصول جورجنه $\frac{10}{8}$




وعليه كثير من الموشحات. منها من مقام بياتي (يا حلو اللمى).

٢٠٠ = 

(١٢) أصول لنك فاخته $\frac{10}{8}$


رواية أولى دم تك كا دم مك تك كه


رواية ثانية دم تك دم تك تك كه


وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام بياتي (إلى كم ذا التمدى)

١٨٤ = 

(١٣) أصول نيم أويون هواسي $\frac{11}{8}$

دم تك دم تك تك كه دم تك


وعليه من الموشحات (عيد مواسم كلس وشرب) عند الاسراع

192 = 

دم دم دم دم دم دم دم دم
٧

© American Psychological Association or one of its allied publishers. This article is intended solely for the personal use of the individual user and is not to be disseminated broadly.

133 = 




دم دم تك كه تك كا دم تك دم دم دم دم


Figure 1. The study area and the location of the sampling stations.









177 = 

دم تك حم دم دم مك



١٦٨ = 

(١٧) أصول دور روان مولوى $\frac{14}{8}$


باليد

تک	تک	مه	دم	دم	تک	تک	دم
							

بالانقرات

تک	تک	مه	دومه	دومه	تک	تک	دومه	دم	تک
									

وعلاه الموشحة من مقام البسته نكار (أقبل الساقى علينا)

١٦٨ = 

(١٨) أصول كَمَاوِيسى أيضا أصول رقصان $\frac{10}{8}$

تک	دم	تک	تک	دم	تک	دم	دم	تک	تک	دم
										

وعليه من الموشحات (ظهرت شمس الحيا)

$$112 = \text{Musical Note}$$

(١٩) أصول سادہ دو یك $\frac{16}{8}$

بالنقرات دم تك كه تك كا دو مه دم تك تك كه

باليد دم تك تك كا دم دم تك تك كه

وعليه من الموشحات من مقام الحجاز كار كردي (يا من لواء عشقك لا زال عاليا)

$$132 = \text{Musical Note}$$

(٢٠) أصول محجر دولاب مقلوب $\frac{17}{8}$

دم دم دم دم تك كه دم تك تك تك دم تك دم كه


وعليه موشحه من مقام الماهور (حى هاتيك المنازل)

$$168 = \text{Musical Note}$$

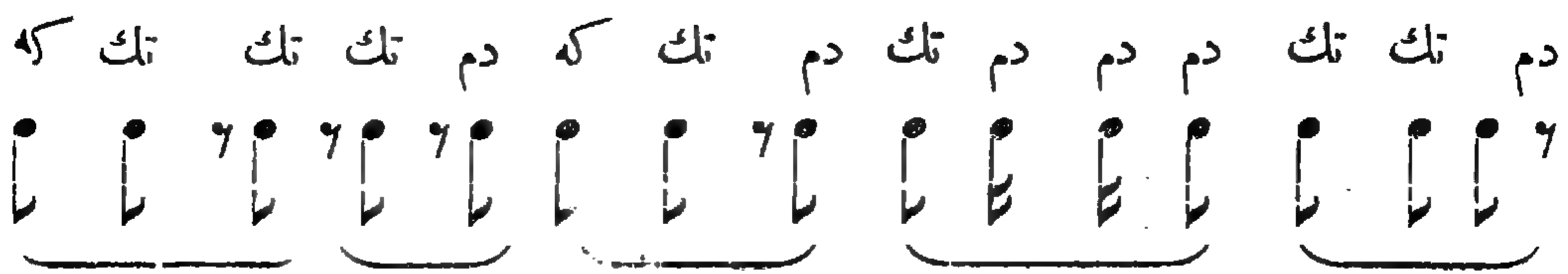
(٢١) أصول خوش رنك $\frac{17}{8}$

دم تك دم دم دم تك تك تك كه دم دم تك كه

وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام الحجاز (سل فينا الالحظ هنديا)

١٥٢ = 

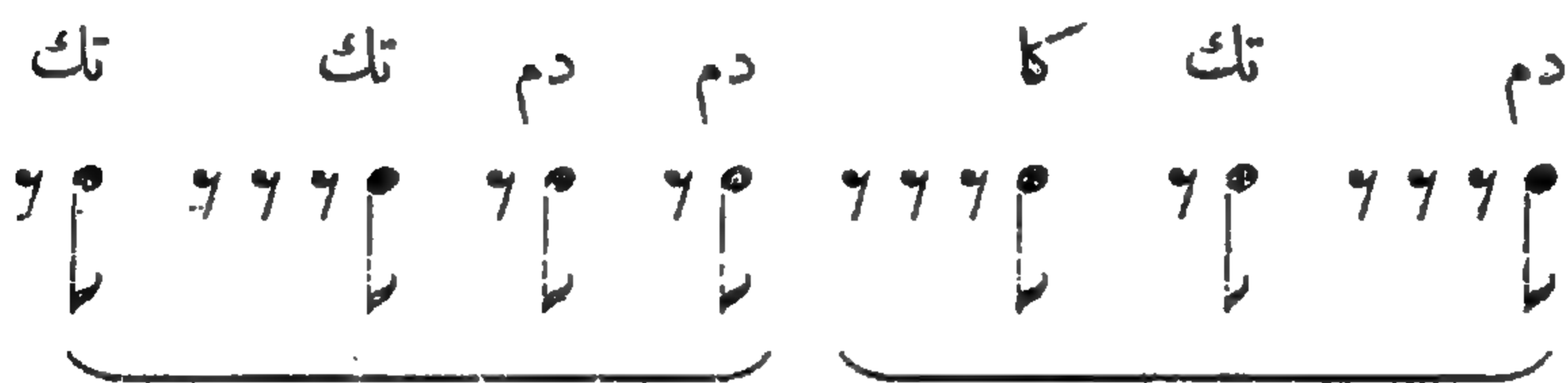
(٢٢) أصول مرصع شامي $\frac{19}{8}$



وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام الصبا (ألا يا أيها البحر المعظم أفتنى)

٧٦ = 

(٢٣) أصول آغر أقصالي سماعي (أى أقصاق سماعي الثقيل) $\frac{20}{8}$



وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام المحير (روجي فدا ذاك القوام)



(ب) طائفة الضروب التي تتركب من الوحدة المتوسطة (النوار)

(٢٤) أصول الوحدة السابرة ويسمى البسيط $\frac{7}{1}$ $٧٦ = \text{♩}$

دم تك كه



وهو معلوم عند الجميع

(٢٥) أصول أعرج سماعي ويسمى سماعي دارج ايضاً ويورك (وهو الأعرج البطلي) $\frac{2}{4}$ $٨٤ = \text{♩}$

دم تك كا



وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام ياتي (بالذي أسكر من عرف الله)

٨٨ = 


(٢٦) أصول دويك $\frac{4}{4}$

دم تك تك دم تك



وعليه كثير من الموشحات. منها من مقام البياتي (طَبَّيَّ وادي النقا)



٩٢ = 

(٢٧) أصول صوفيان $\frac{4}{4}$

دم تك تك كا



وعليه من مقام الحسيني موشحة قد (يا صاح الصبر وهي مني)




١٠٠ = 

(٢٨) أصول مصمودي صغير $\frac{4}{4}$

دم دم تك دم تك



وعليه موشحة قد (جرم المصنوب الرفف من مقلتيه)

٧٦ = 

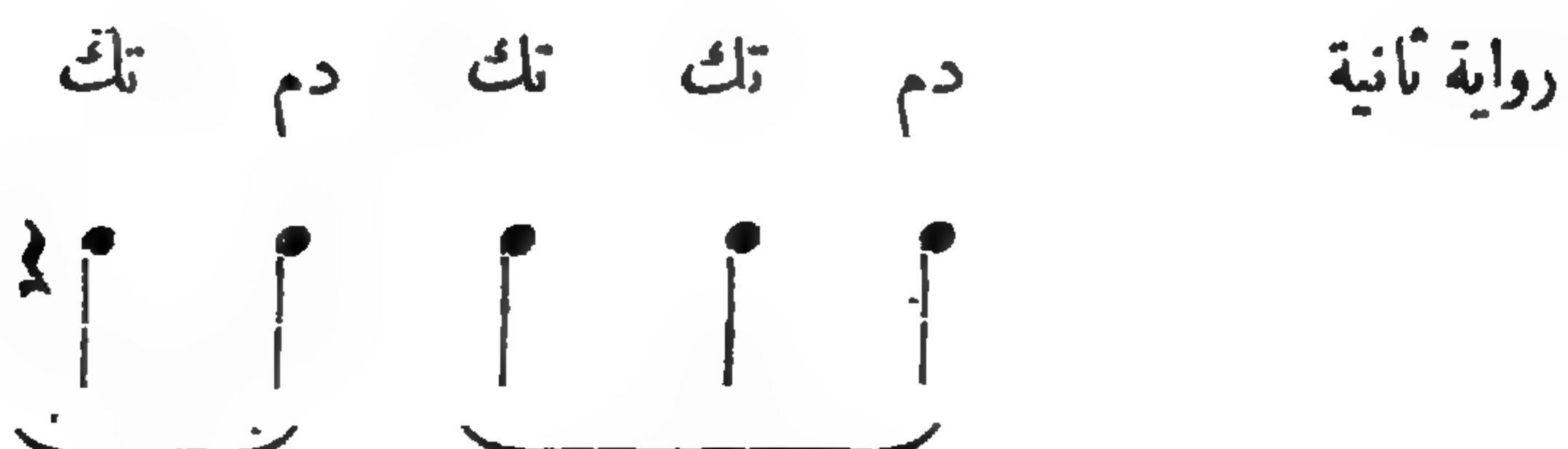
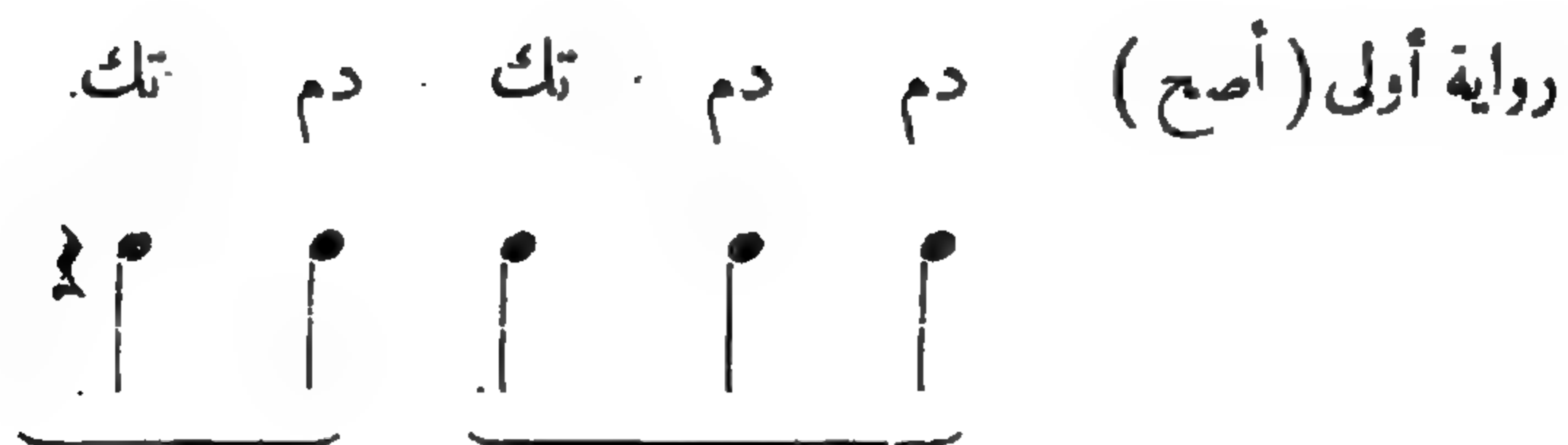
(٢٩) أصول آغراقصاق تركي $\frac{6}{4}$



وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام الياهو (يا من بعادي ألف)

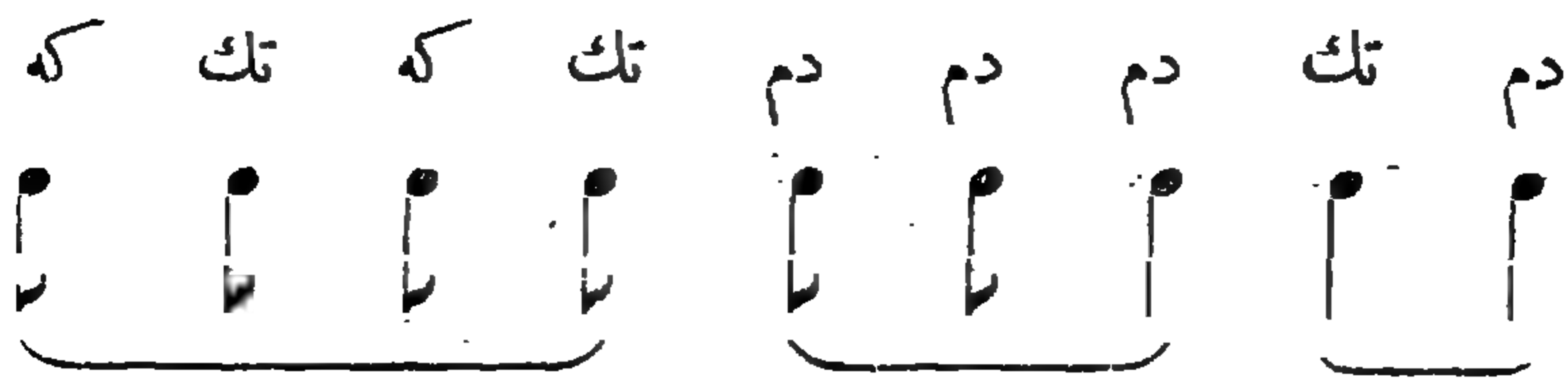
٩٦ = 

(٣٠) أصول شذكين سماعي $\frac{7}{4}$



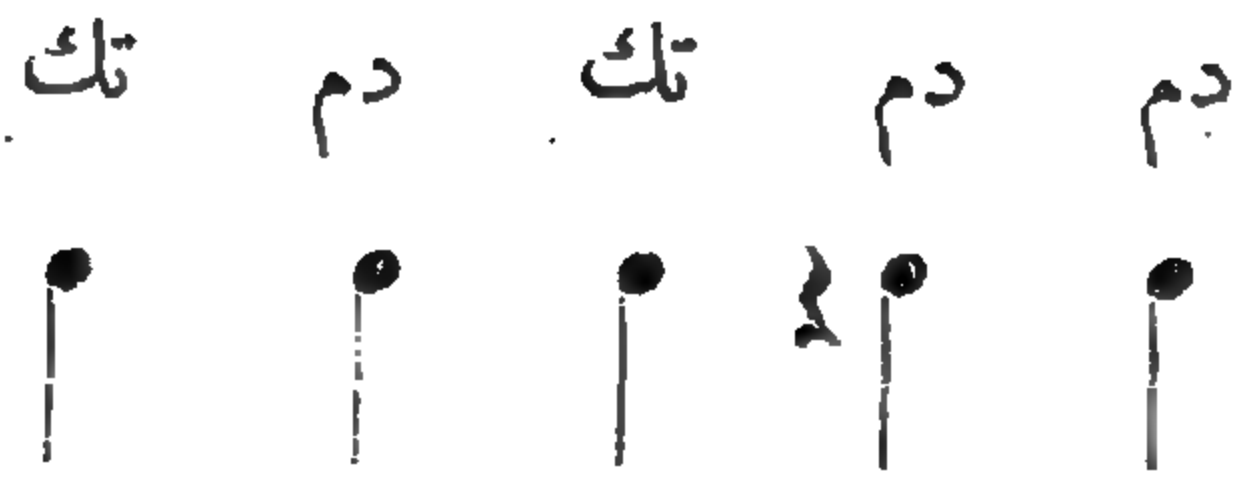
كما في الخانات الرابعة على الأكثر في السماعيات وعليه ألحان غنائية

(٣١) أصول جفته (شفته) $\frac{7}{4}$ $\lambda_4 = \text{♩}$



وعليه من الموشحات (أيها البدر الأتم)

(٣٢) أصول مدووعري $\frac{7}{4}$ $\lambda_4 = \text{♩}$



وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام الراس (ألا يا نسيم الصبا بلغني)

(٣٣) أصول نواخت $\frac{7}{4}$ $\lambda_4 = \text{♩}$



وهو معلوم عند الجميع

٩٢ = 

(٣٤) أنمول أغر دور هندی $\frac{٧}{٤}$



وفي رواية ثانية ثقيلة السير


وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام الحجاز كار (يا حسن مظهر يبدو سناه)

٨٠ = 


(٣٥) أصول مصودي كبير $\frac{٨}{٤}$



منظوم هند الجليج

٨٤ = 


(٣٩) أصول أغراقصاق $\frac{4}{4}$


دم تك كا دم تك تك


وعليه كثير من الموشحات . منها من مقام السيكا (باهى المحيا بدرى حلو اللى)


٩٦ = 


(٤٠) أصول أوفرمولوي $\frac{9}{4}$

باليد دم تك تك دم دم تك تك


بالنقرات دم تك كه تك كا دو مه دم تك تك


منتهى كثرها ومعلوم .

٦٩ = 

(٤١) أصول نيم روان 



وعليه كثير من الموشحات. منها من مقام أصفهان الحجاز (ياغزالي كيف عني أبعدوك)

٧٢ = 

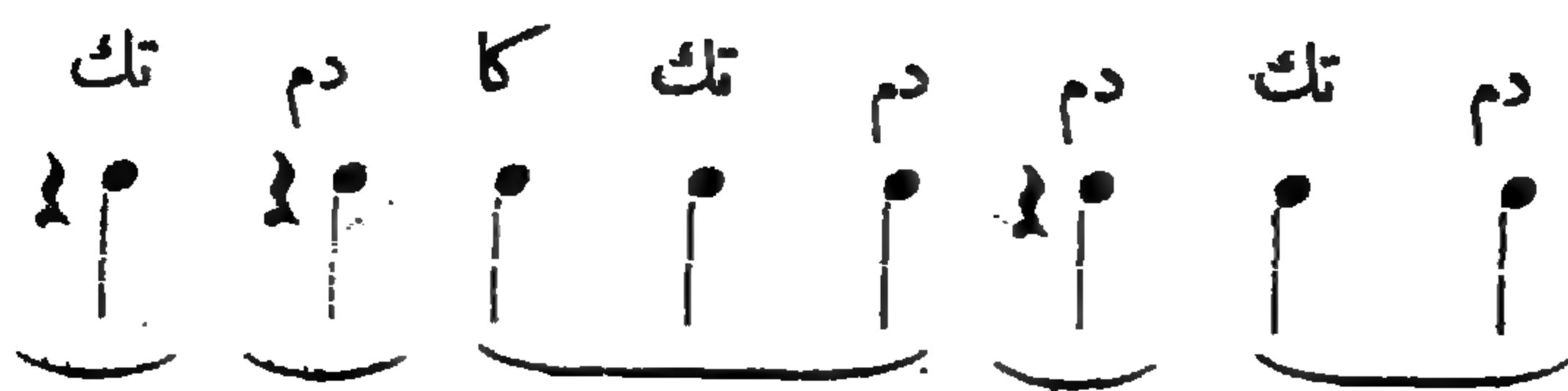
(٤٢) أصول فاخت ورش 



وعليه كثير من الموشحات. منها من مقام الراست (أى بارق العلم)

٧٢ = 

(٤٣) أصول أويون هواسي $\frac{11}{4}$



وعليه كثير من الموشحات. منها من مقام دلنشين (عيد مواسم)

٧٢ = 

(٤٤) أصول الزد فکند $\frac{11}{4}$




١٢٠ = 

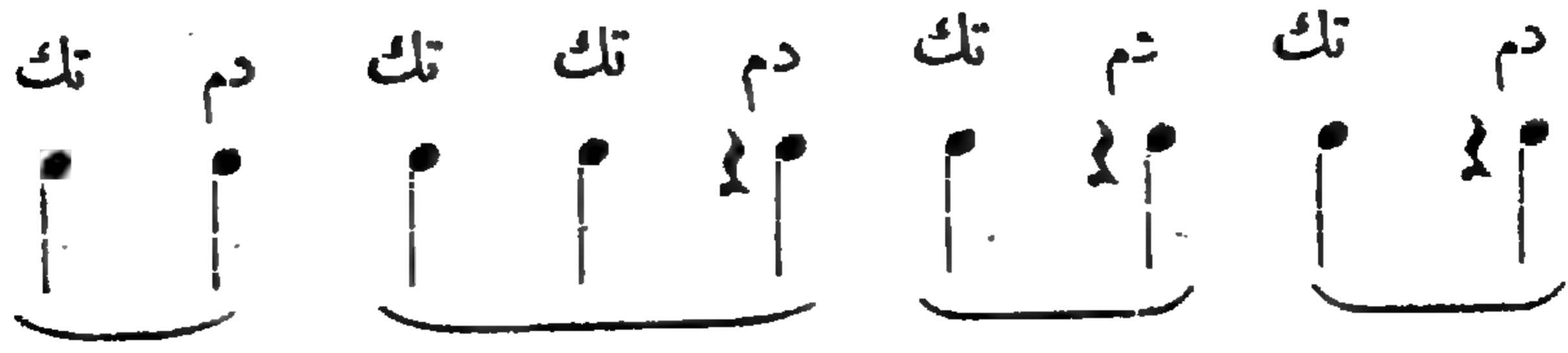
(٤٥) أصول عويص $\frac{11}{4}$



وعليه كثير من الموشحات. منها من مقام كلغاز (حي دعائي للوصال)

(۴۶) أصول ترس ۱۲

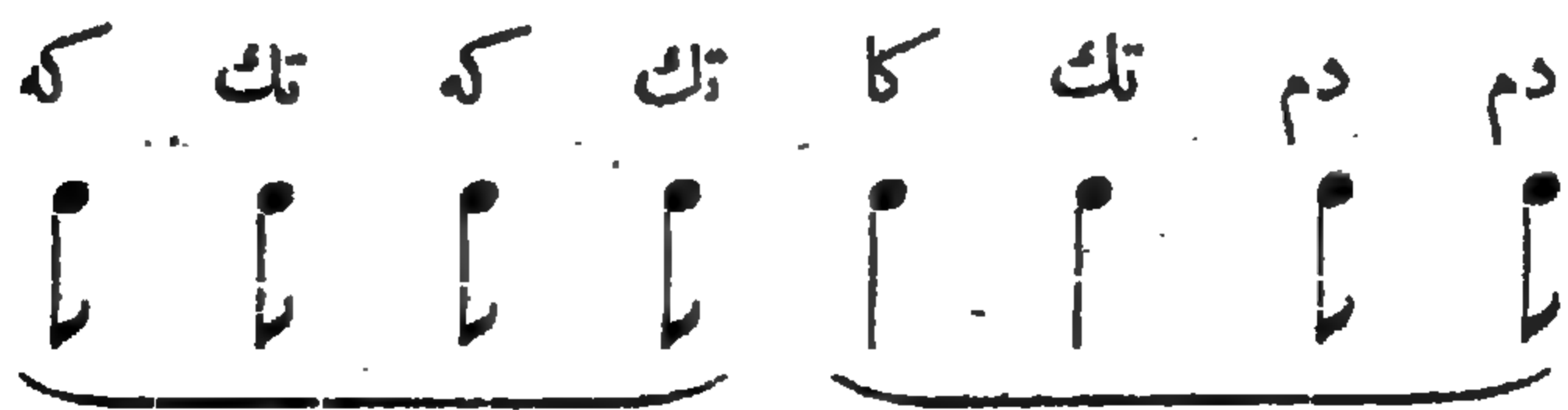
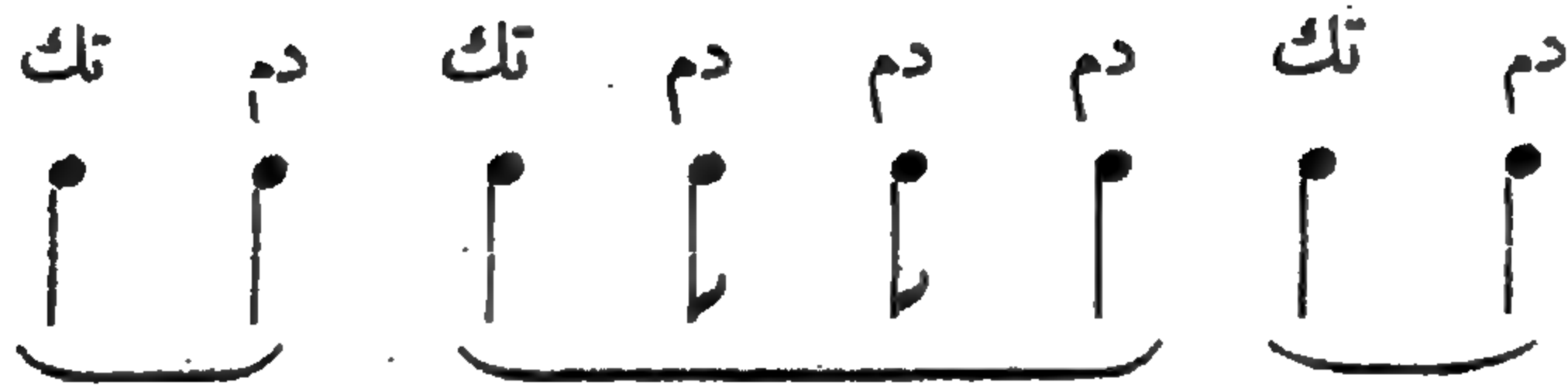
۱۱۲ = 




وعليه كثير من الموشحات. منها من مقام السيكاه (محبوبي قصد نكدي)

(۴۷) اصول نصف نيم دور ۱۲

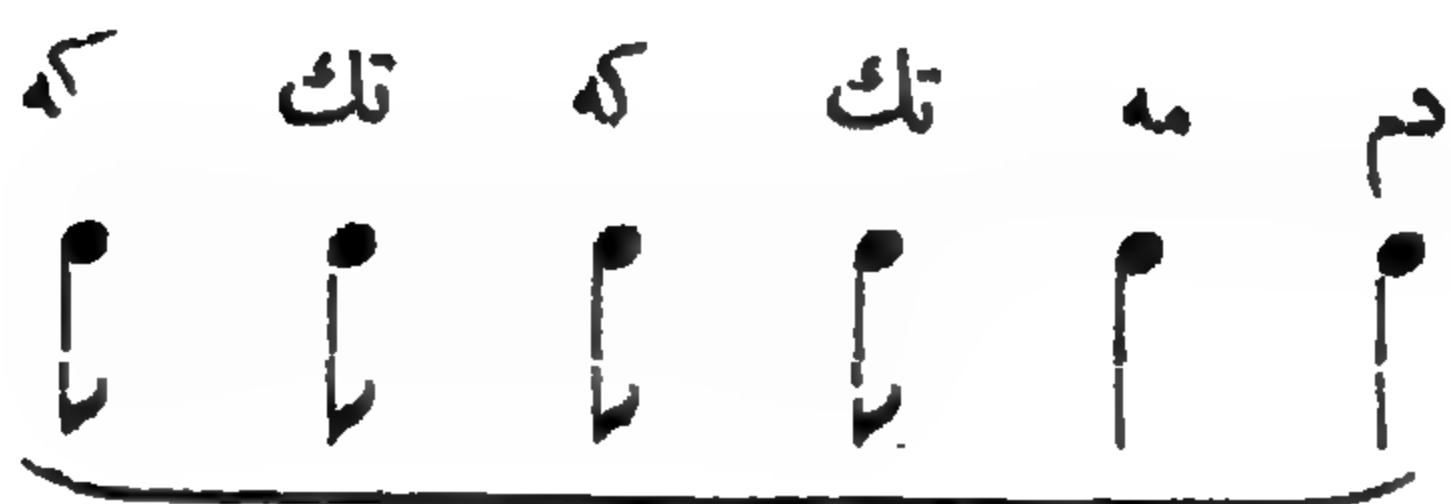
۶۶ = 



وعليه كثير من الموشحات. منها من مقام بوسه لك عشيران (ياسميري ضاع صبري)

٨٤ = 

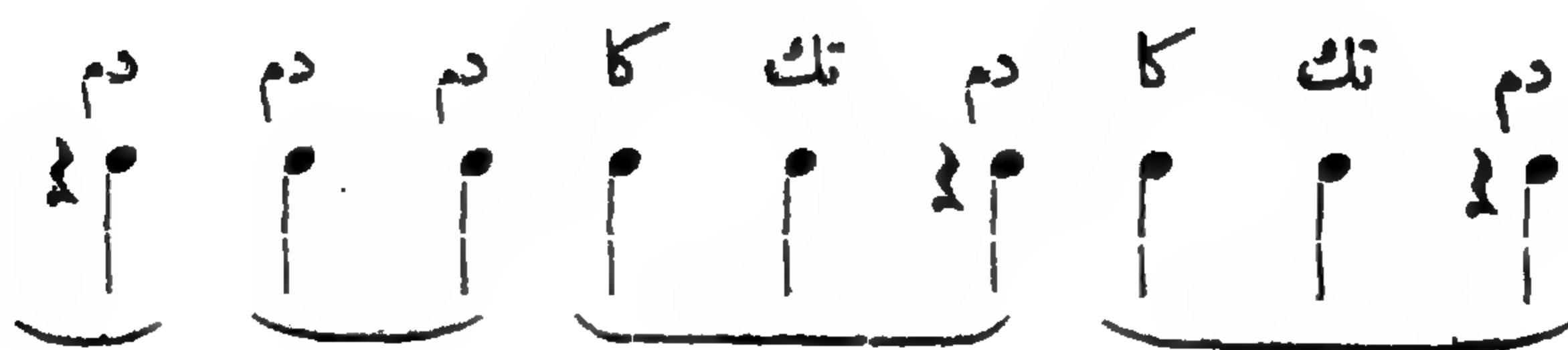
(٤٨) أصول مرصع $\frac{12}{4}$



وعليه موشحة من مقام النهاوند (خالك الندى بوجه أنور)

٨٤ = 

(٤٩) أصول مدور حلي $\frac{12}{4}$



وعليه كثير من الموشحات. منها من مقام الحجاز (فيك كل ما أرى حسن)

٨٤ = 

(٥٠) أصول مدور شامي $\frac{12}{4}$



٨٤ = 

(٥١) أصول مدور مصرى $\frac{12}{4}$

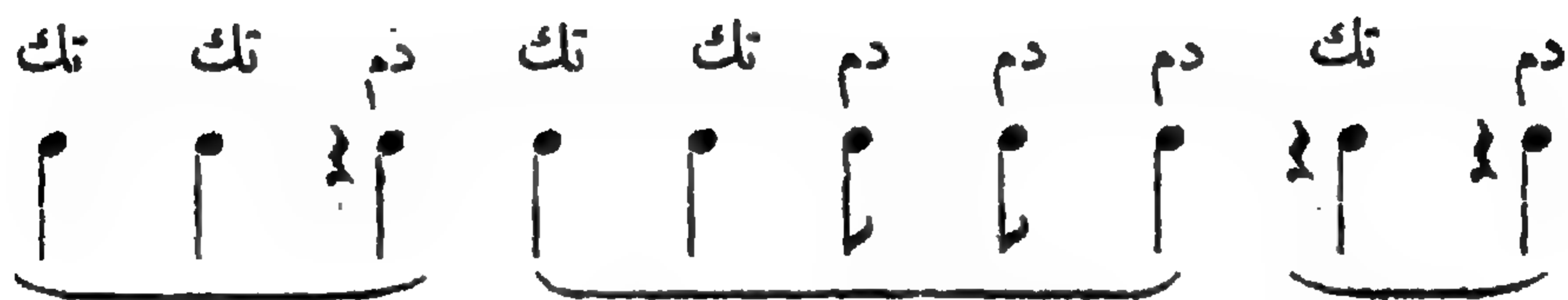


وعليه كثير من الموشحات. منها من مقام البياتي (فيك كل ما أرى حسن)

(٥٢) أصول روان عربي $\frac{12}{4}$ (رواية اولى) $٧٢ = \text{♩}$



أصول روان عربي $\frac{12}{4}$ (رواية ثانية) $٩٢ = \text{♩}$

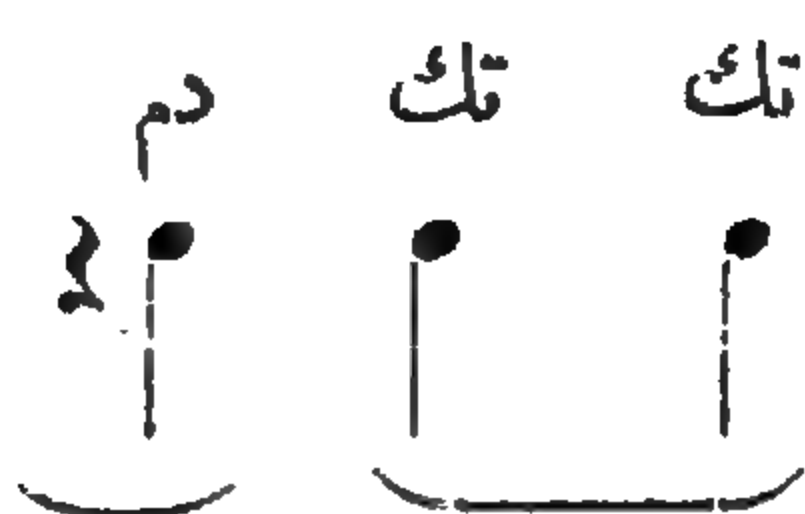


وعليه كثير من الموشحات . منها (تنعش الأرواح منا)

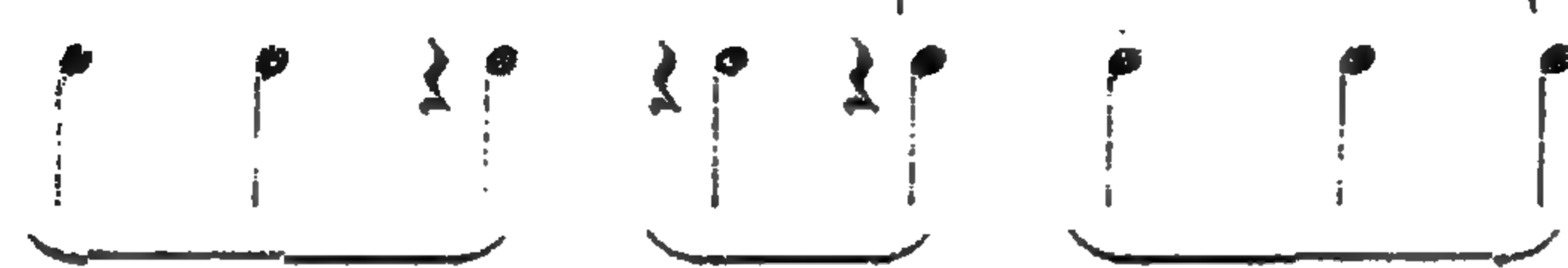
٨٤ =

(٥٣) أصول مربع $\frac{12}{8}$

رواية أولى دم تك تك دم تك تك



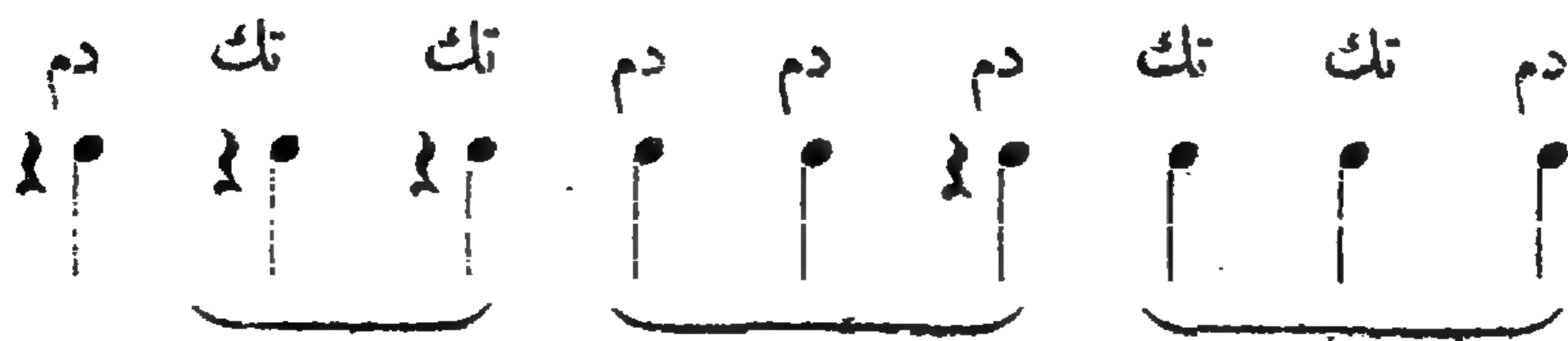
رواية ثانية دم تك تك دم تك تك




معلوم عند الجميع

٨٤ =

(٥٤) أصول دور روان حلبي $\frac{12}{8}$



وعليه كثير من الموشحات منها من مقام البياتي (هاج الغرام)

٩٦ = 

(٥٥) أصول روان شامي $\frac{12}{8}$

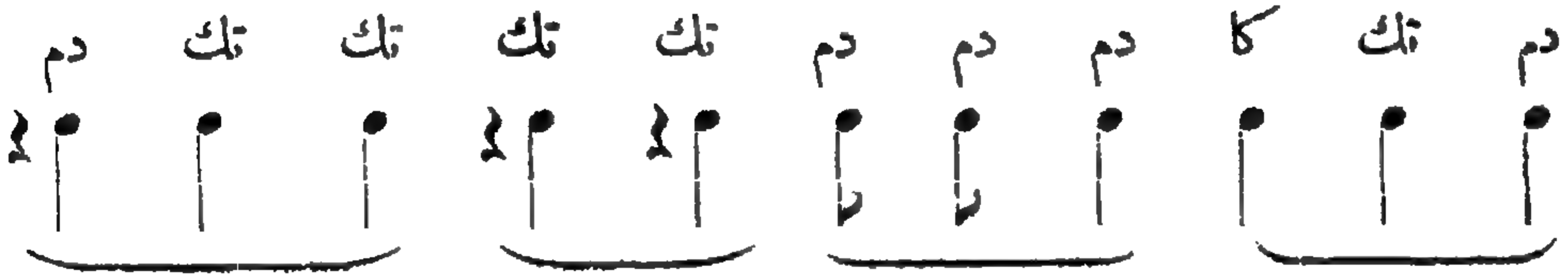



وعليه جملة الحان. منها يبشرو المشهور بروان الهزام

٨٤ = 

(رواية أولى)

(٥٦) أصول دور روان تركي $\frac{12}{8}$




٨٤ = 

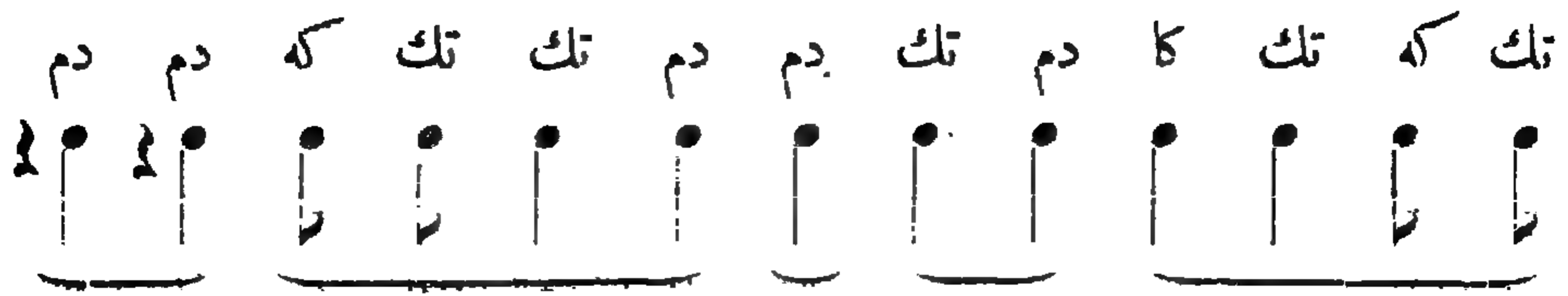
(رواية ثانية)

(٥٧) أصول دور روان تركي $\frac{12}{8}$



۸۴ = 


(۵۸) أصول اوسط ترکی $\frac{13}{4}$




۸۴ = 

(۵۹) اصول دور روان شرقی $\frac{13}{4}$





٦٩ = 

(٦٠) اصول نیم دور کبیر مولوی 

بالید : دم تک دم تک دم تک دم تک


تک تک تک دم دم که تک تک تک


دم دم دم تک که تک که


بالنقرات : دم تک تک که دم تک تک که


دم تک تک که دم تک تک که دم تک تک که


دم دم دم که تک که تک که




۸۰ =

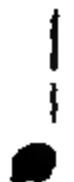
(۶۱) أصول روان $\frac{1}{4}$



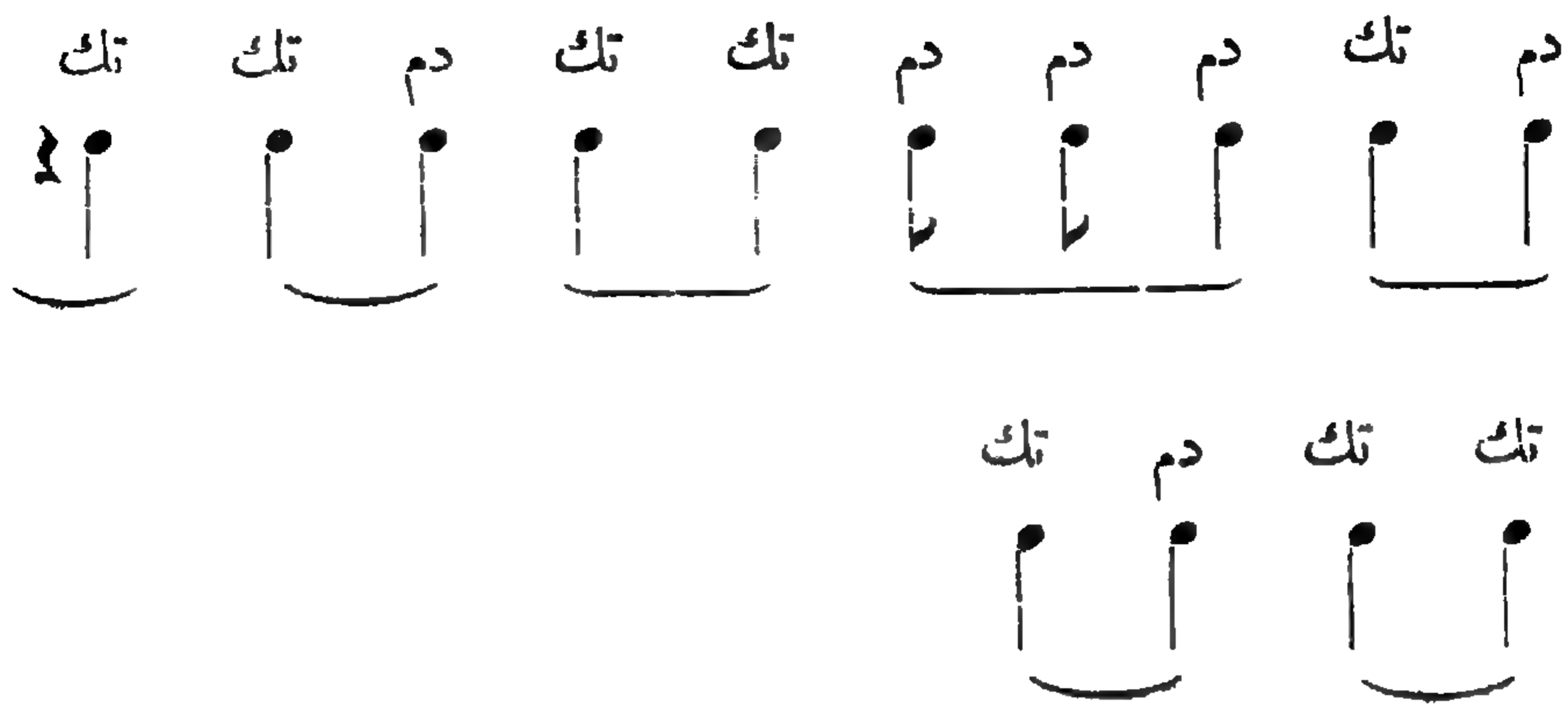
۹۲ =


(۶۲) اصول بکدش خانه $\frac{1}{4}$



۸۴ = 

(۶۳) أصول نیم هزج $\frac{1}{4}$



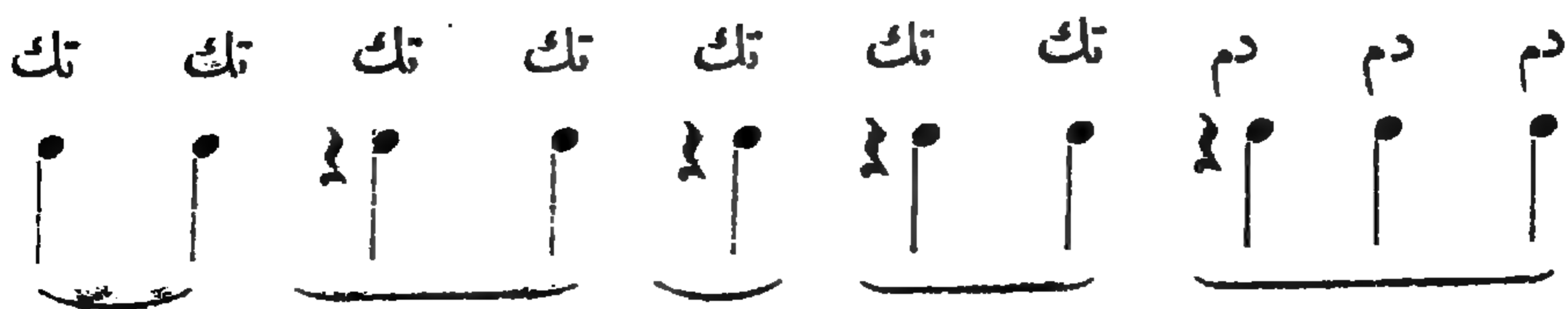
۸۴ = 

(۶۴) اصول مدور رباعی $\frac{1}{4}$


(محجر مصری)



(محجر عربی)



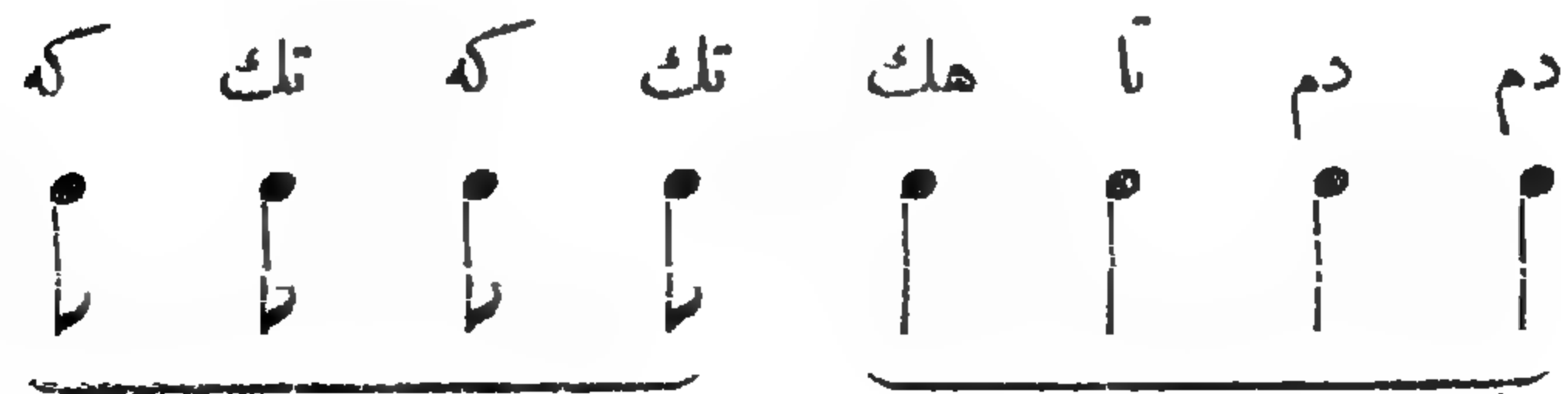
(٦٥) أصول فكري $\frac{10}{4}$

٨٤ = 

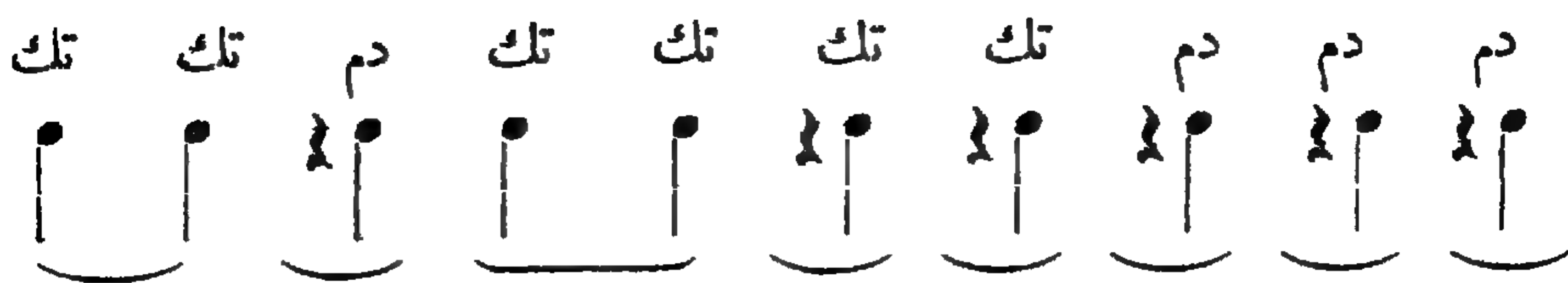


(٦٦) أصول نیم خفیف $\frac{17}{4}$

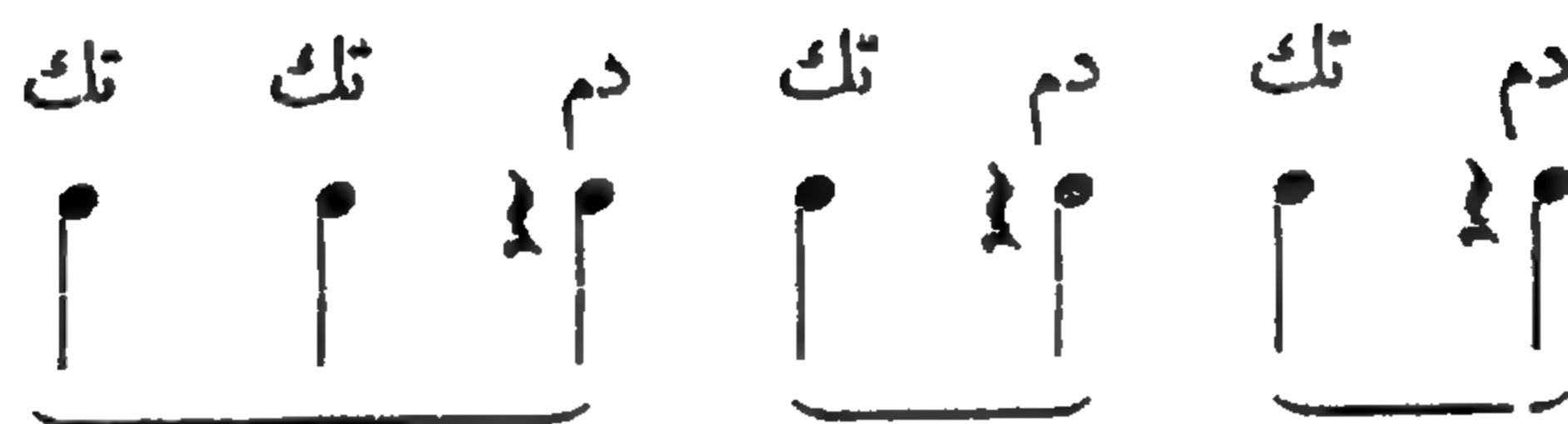
٨٨ = 




(٦٧) أصول مخمس مصري (و يسمى مخمس عادي أيضا) $\frac{16}{4}$ $\text{٧٦} = \text{♩}$



(٦٨) أصول بلّيق شامي $\frac{16}{4}$ $\text{٨٠} = \text{♩}$




(٦٩) أصول نواخت هندي ١٦

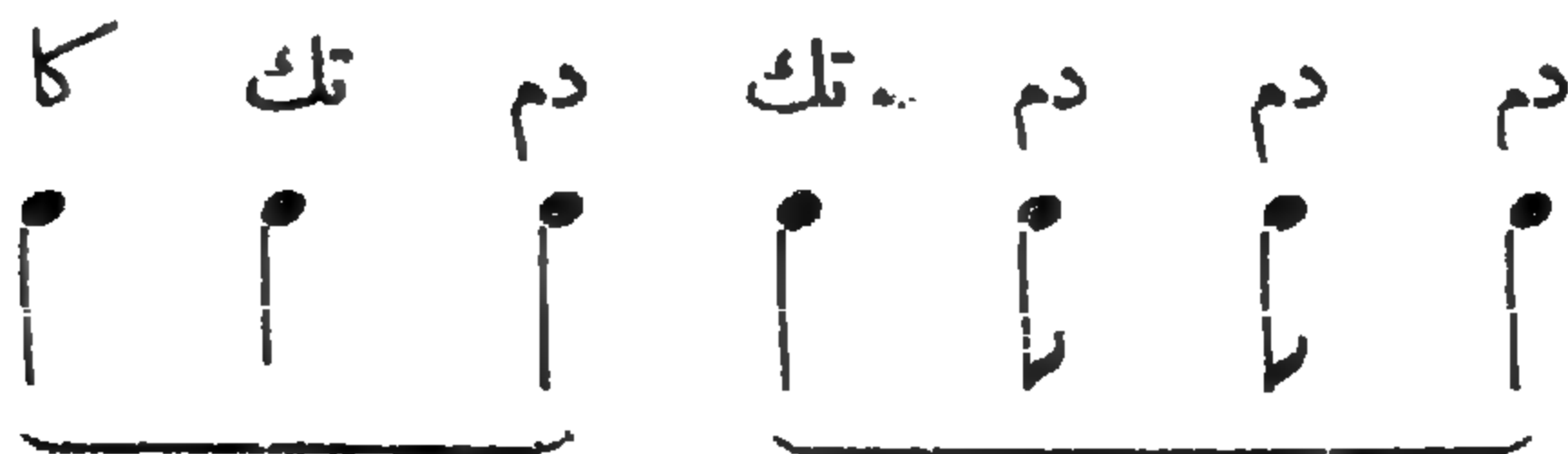
٩٢ = 

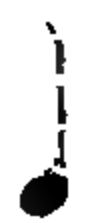


وعليه موشحة من مقام البياتي (يا نخل الاقار)

(٧٠) أصول جفته (شفتة) دويك ١٦

٨٠ = 



٨٠ = 

أصول جفته (شفتة) دويك تركي $\frac{16}{4}$



٨٠ = 

(٧١) أصول الستة عشر حلبي $\frac{16}{4}$



۸۰ =

(۷۲) أصول نصف مخمس ترکی ۱۶



۸۱ =

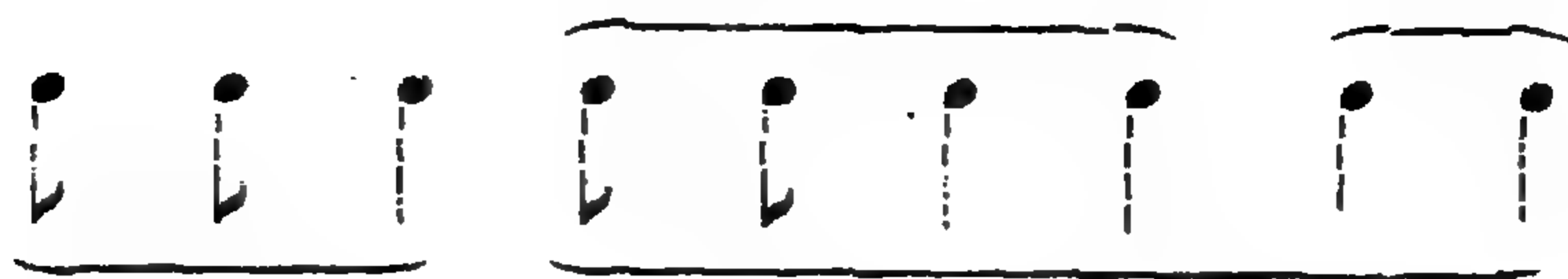
(۷۳) اصول نقش السبعة عشر ۱۷



نوخست

أعرج بطیء

دم تك تك كا تك سكه دم تك سكه

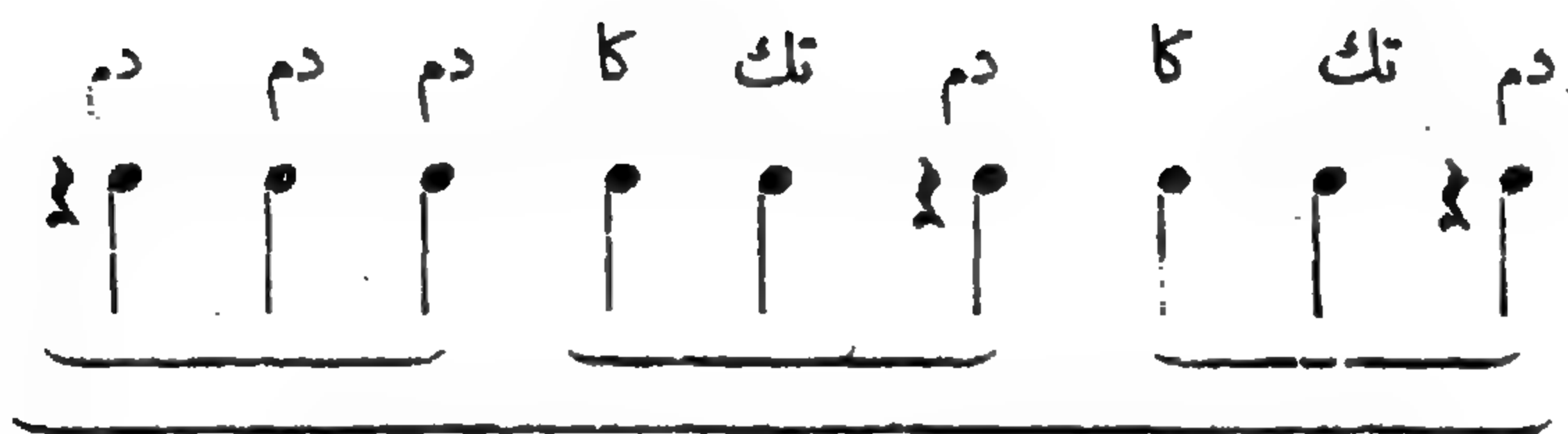


الوحدة

آغراقصاق تركی

٦٦ =

(٧٤) أصول نقش الثمانية عشر

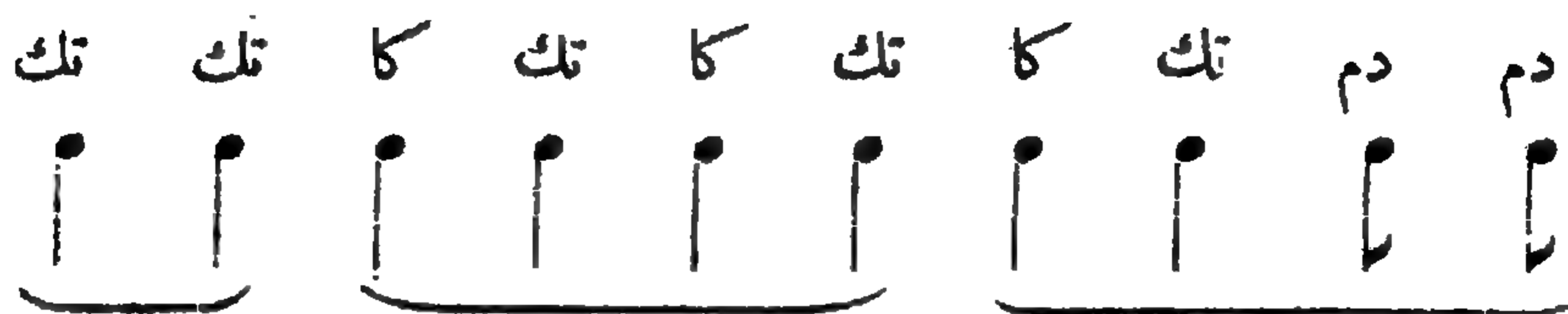
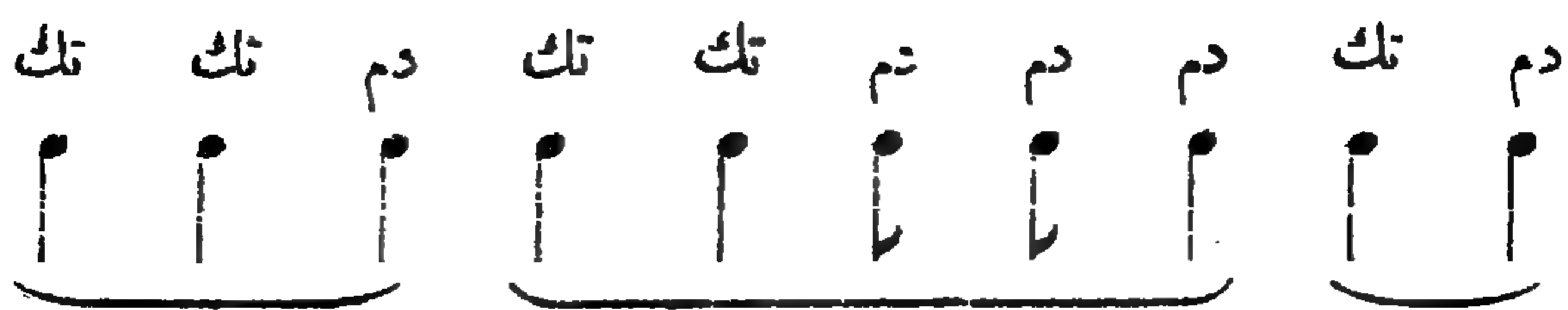


مسدور تركی



مسدور عسری

أصول نيم دور




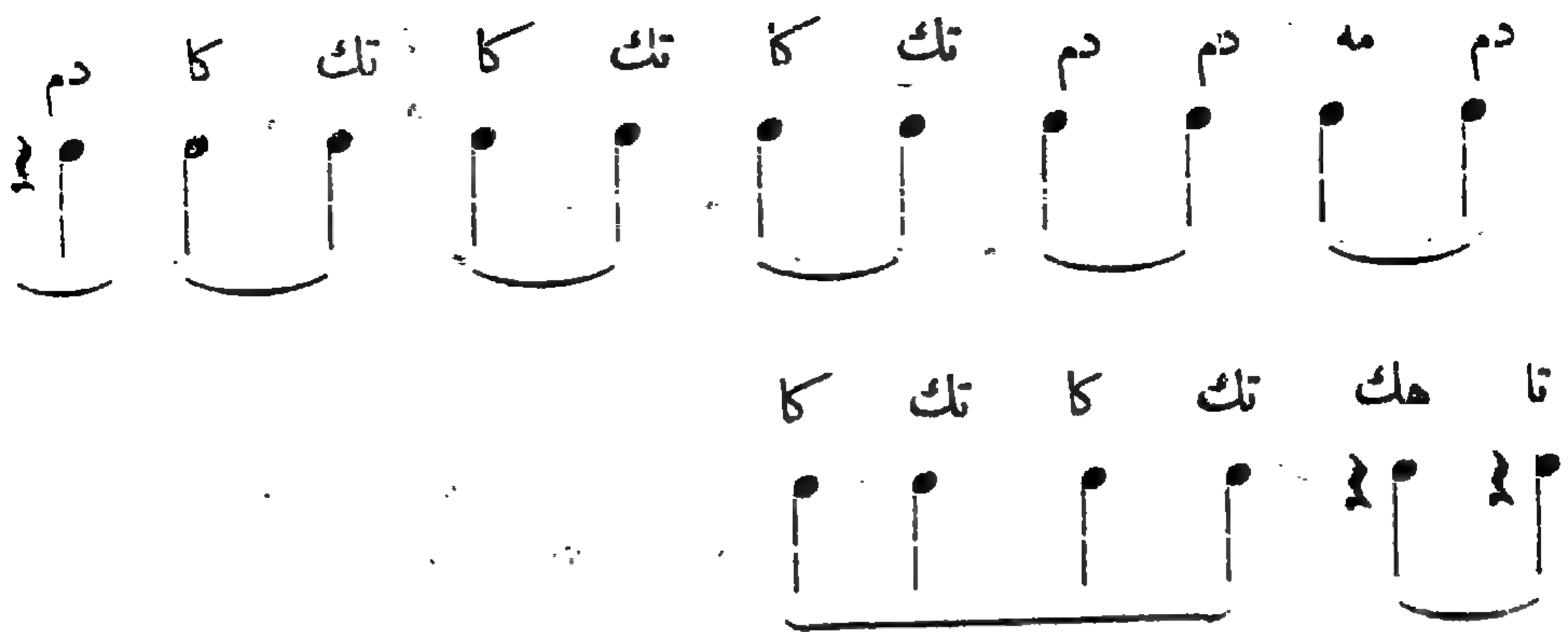
٨٤ =

(٧٥) أصول أوفر مصرى




(۷۶) أصول فاخته ترکی $\frac{2}{4}$

۵۶ = 



(۷۷) أصول فاخته عربی $\frac{2}{4}$

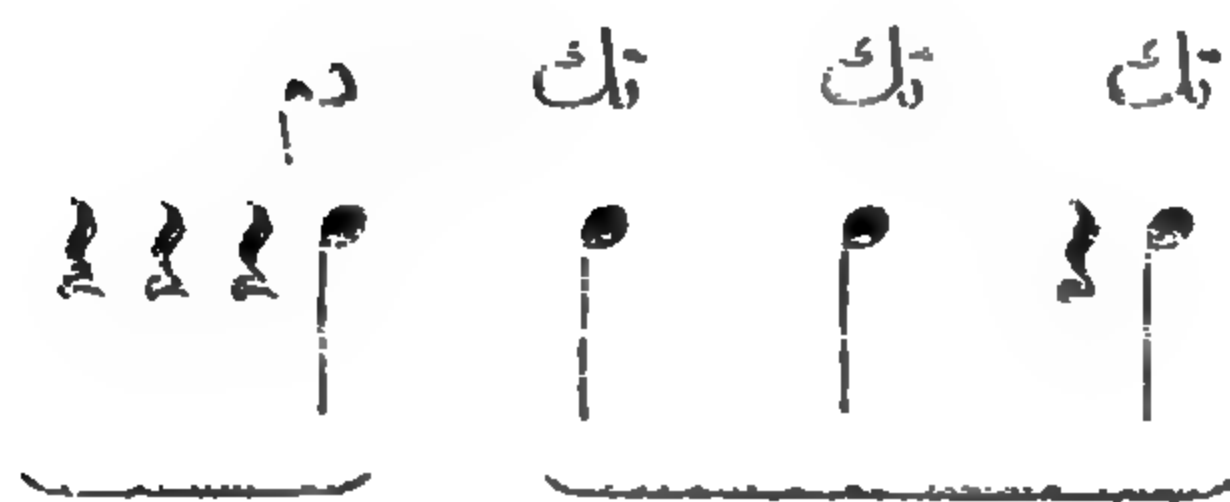
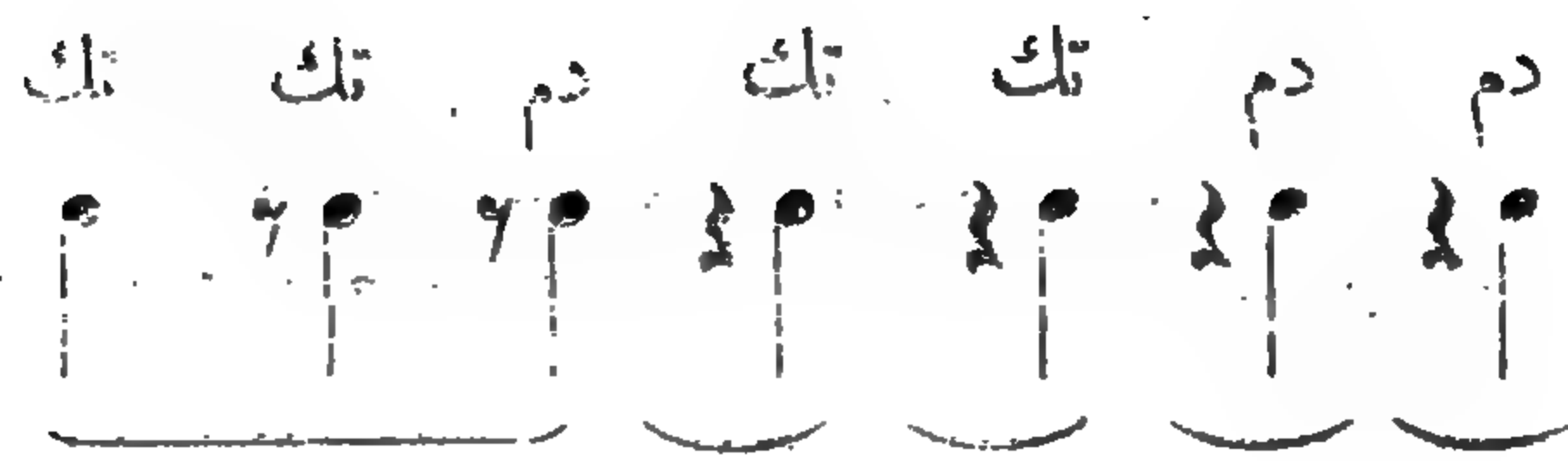
۵۷ = 


روایه اولی





رواية ثانية

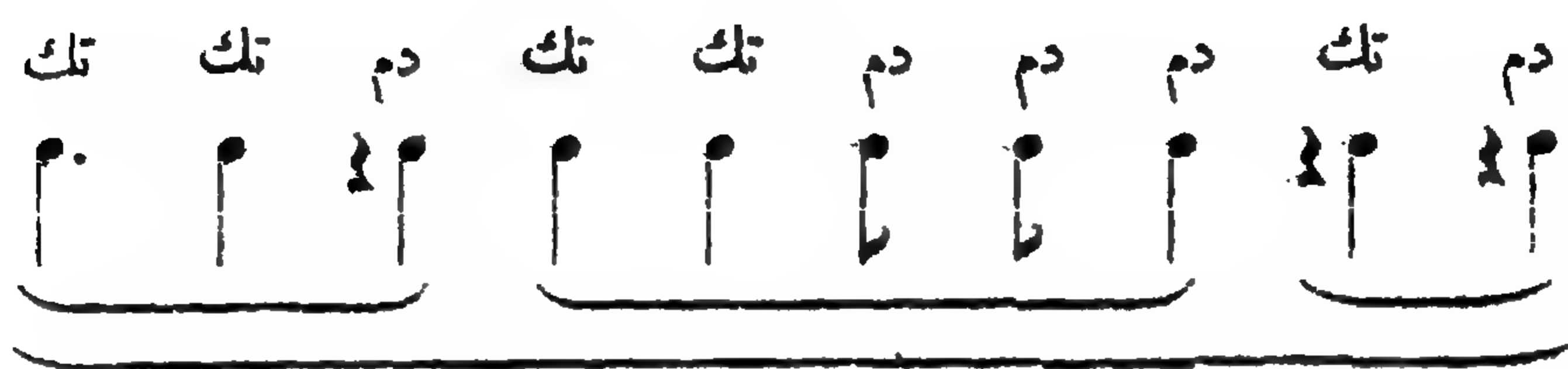


٩٢ = 

(٧٨) أصول قش الواحد والعشرين $\frac{2}{1}$

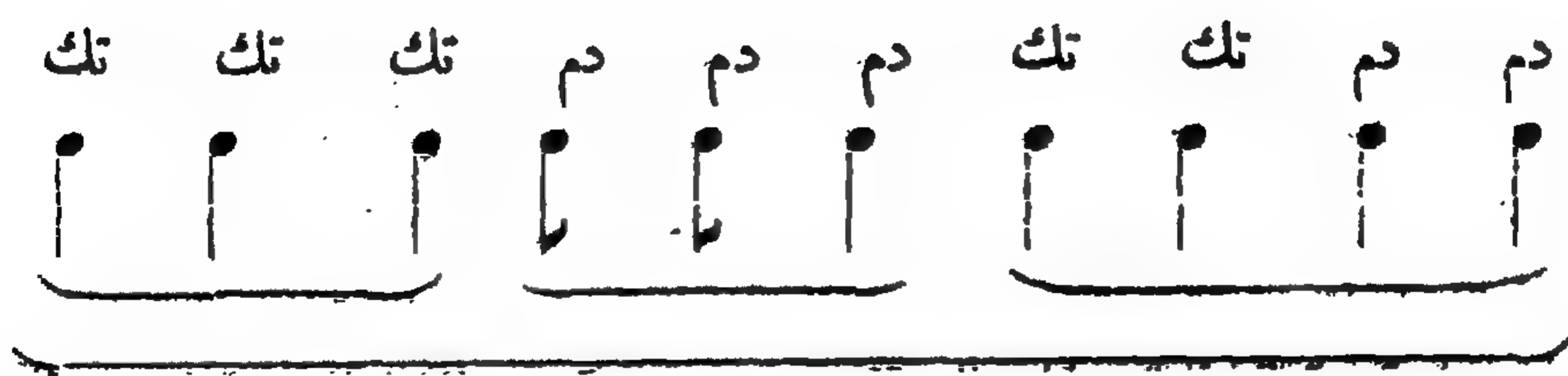
وهو مركب من « وزنين »

الأول نيم ورش $\frac{1}{2}$



نيم ورش

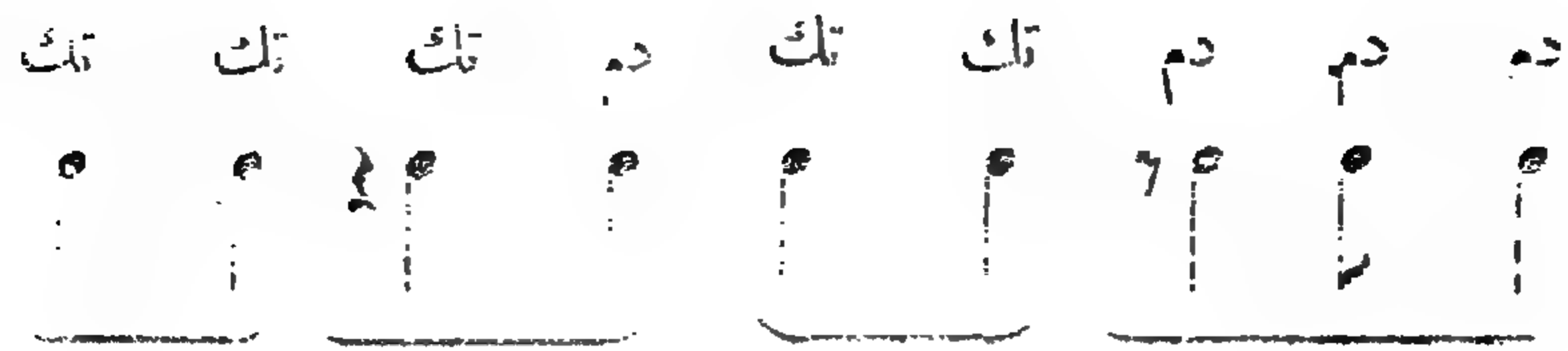
الثاني نيم روان $\frac{1}{4}$



نيم روان

٧٦ =

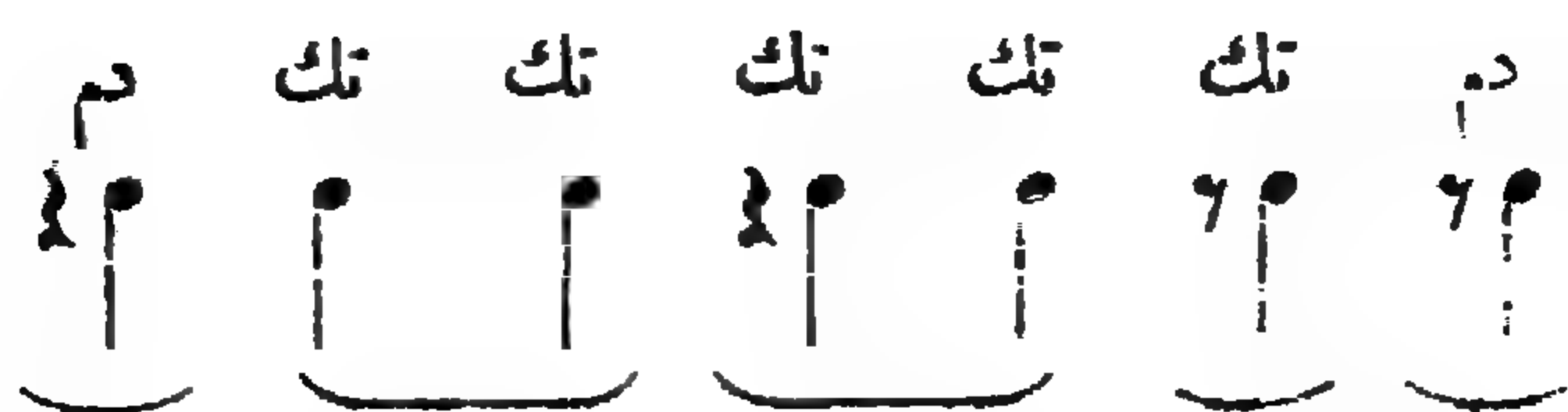
(٧٩) أصول طره $\frac{21}{4}$



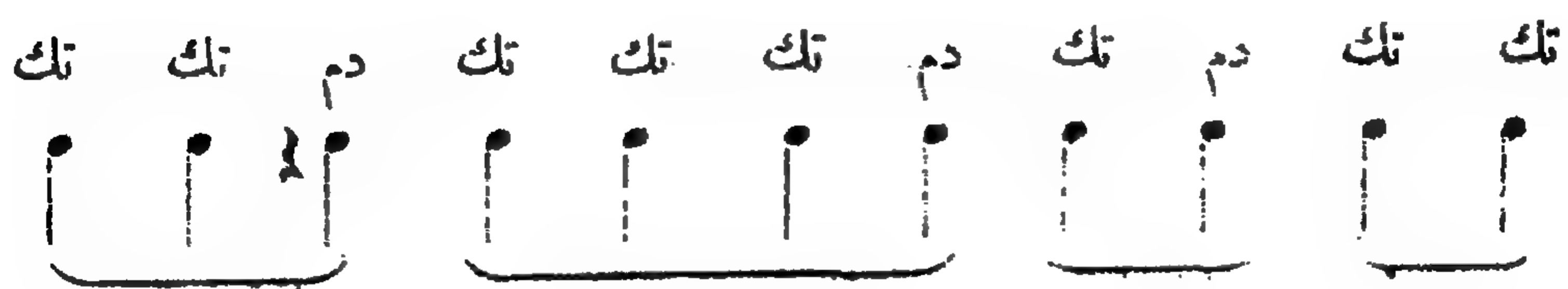
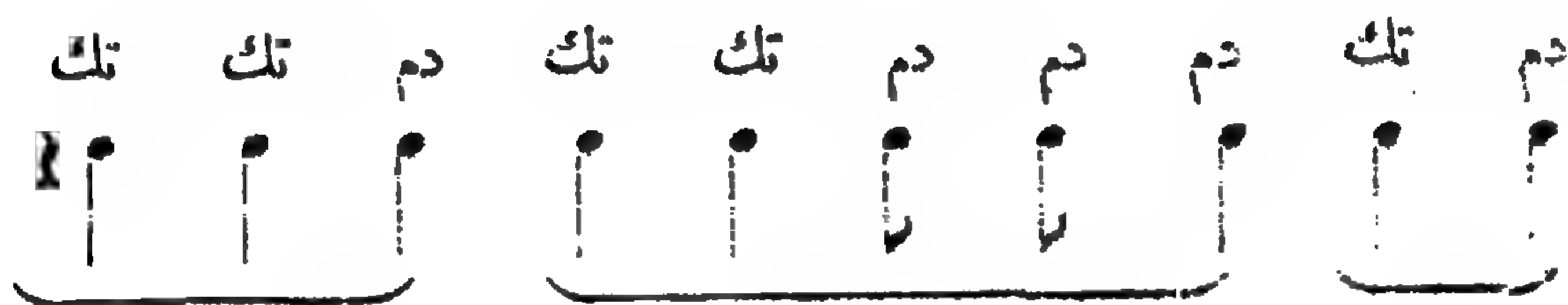
٧٦ =

(٨) أصول رهج $\frac{11}{4}$





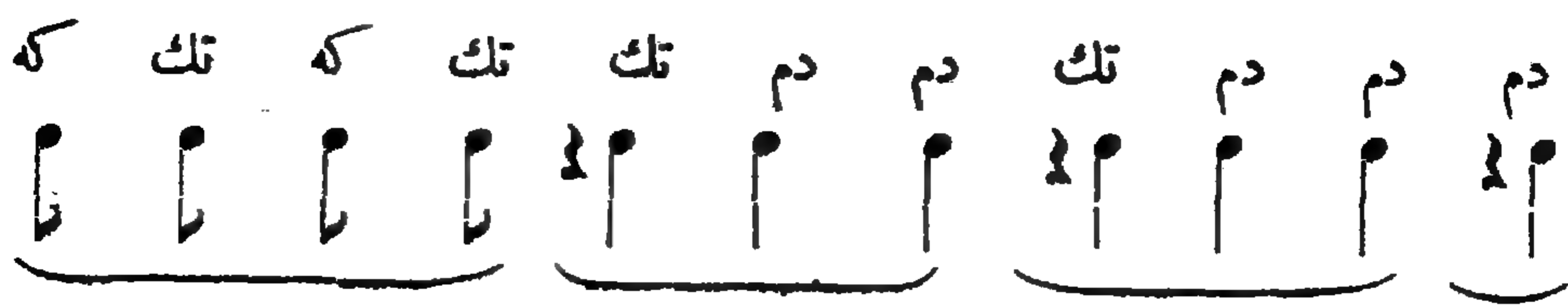
(۸۱) أصول مزج عربی $\frac{2}{4}$ (روایه اولی) $\text{٧٢} = \text{J}$



٧٢ =

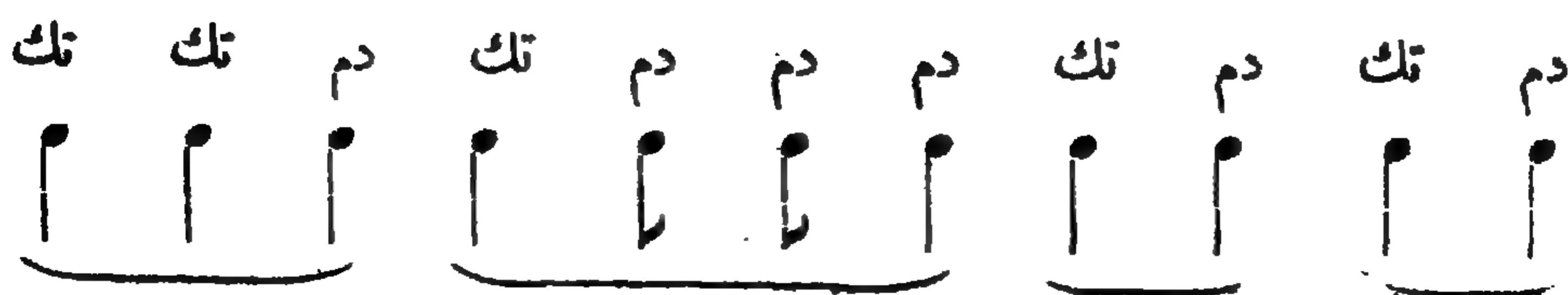
(رواية ثانية)

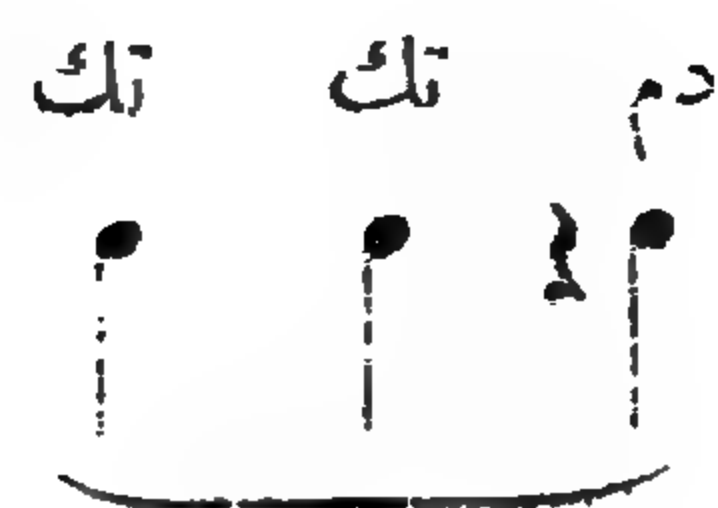
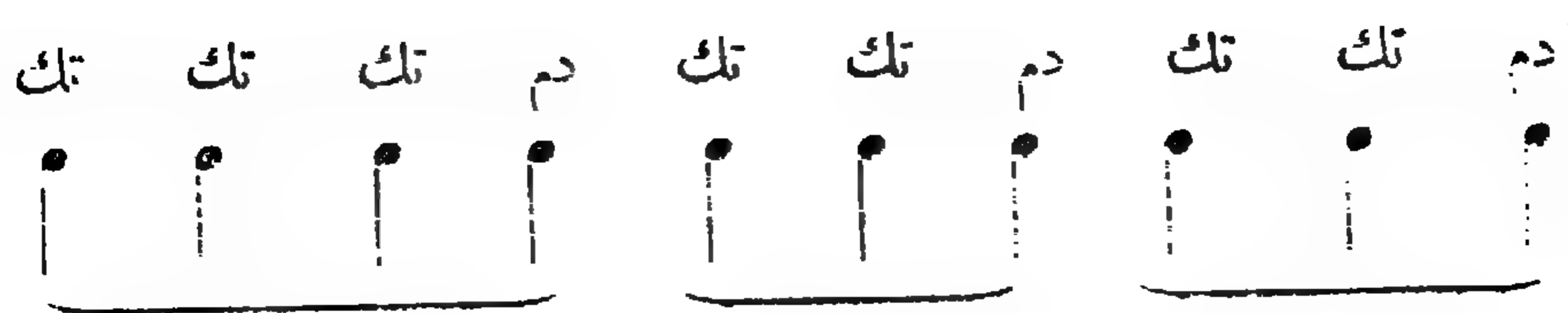
٨٢ أصول هزج عربي $\frac{2}{4}$



٧٠ =

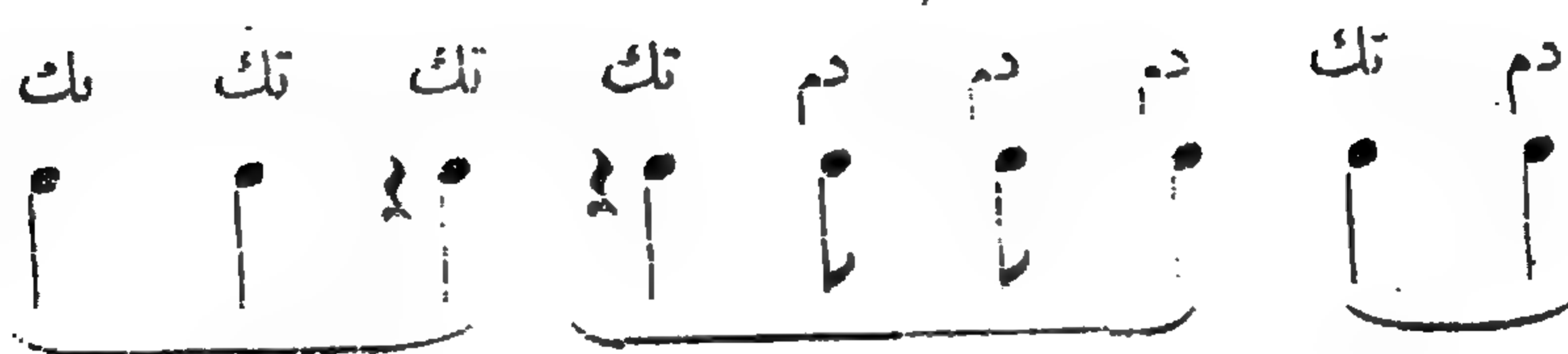
٨٣ أصول الأربعة والعشرين حالي $\frac{2}{4}$





٦٦ =

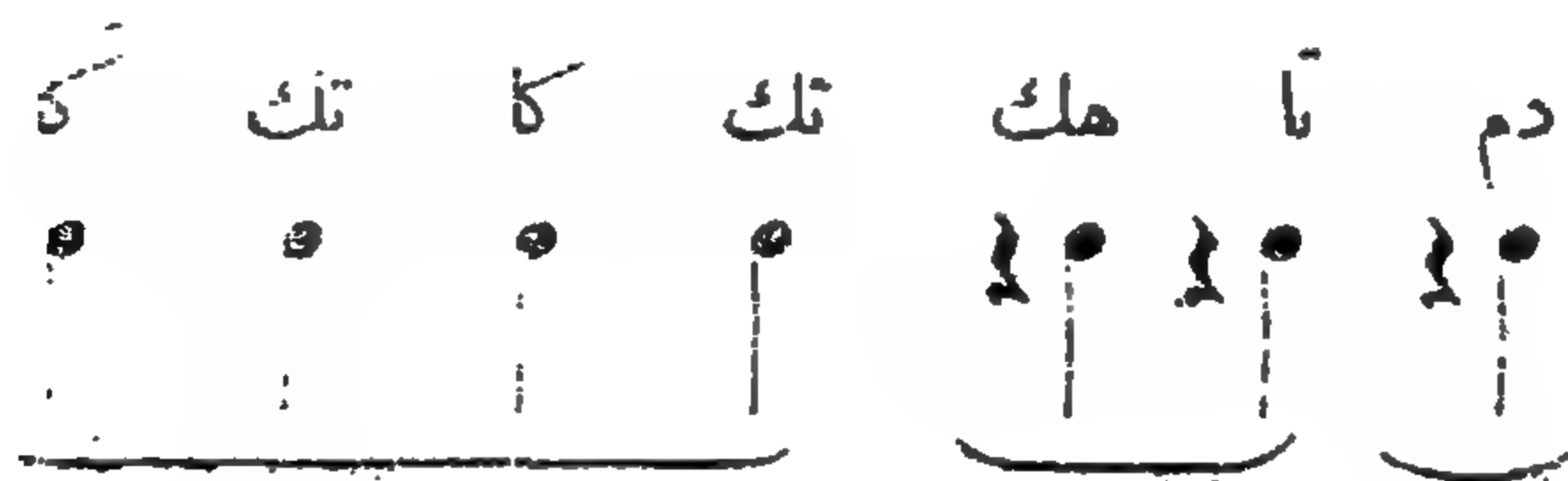
(٨٤) أصول شنبه حلبی ٢٣






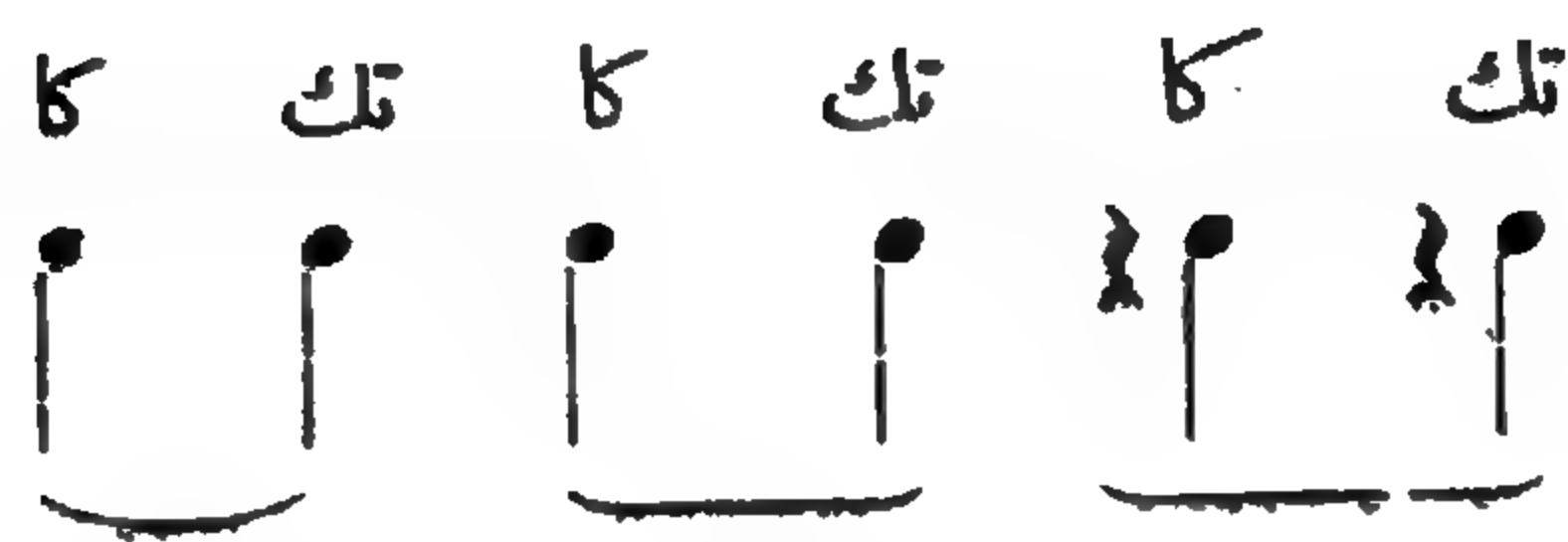
۶۶ =

(۸۵) اصول سنہر ترکی



(۸۶) اصول فرنکچین (فرنکشین) ترکی ۲/۴

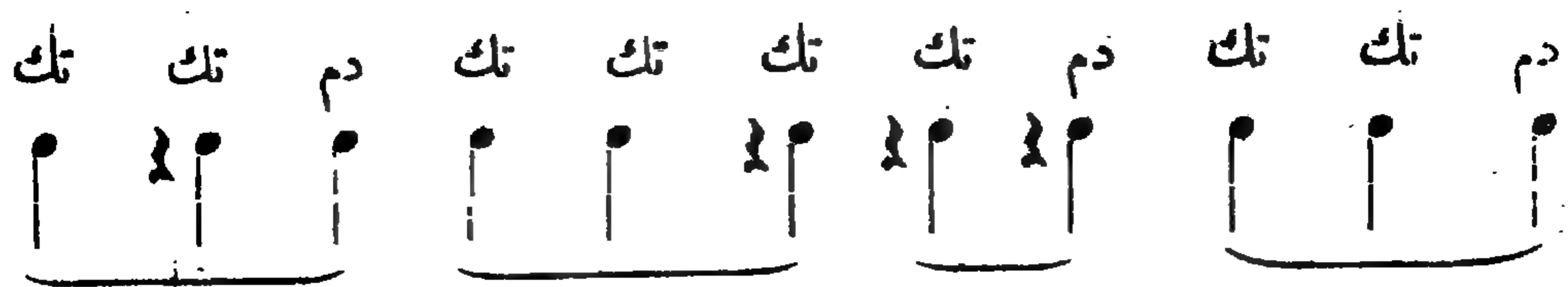
۷۲ = 



(۸۷) اصول ورش ۲/۶

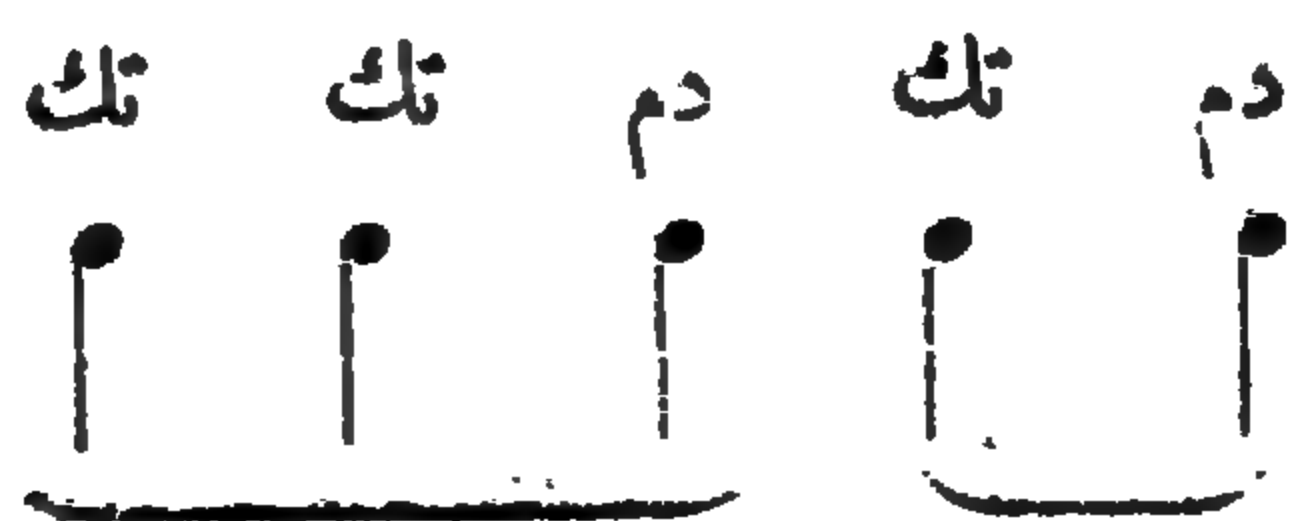
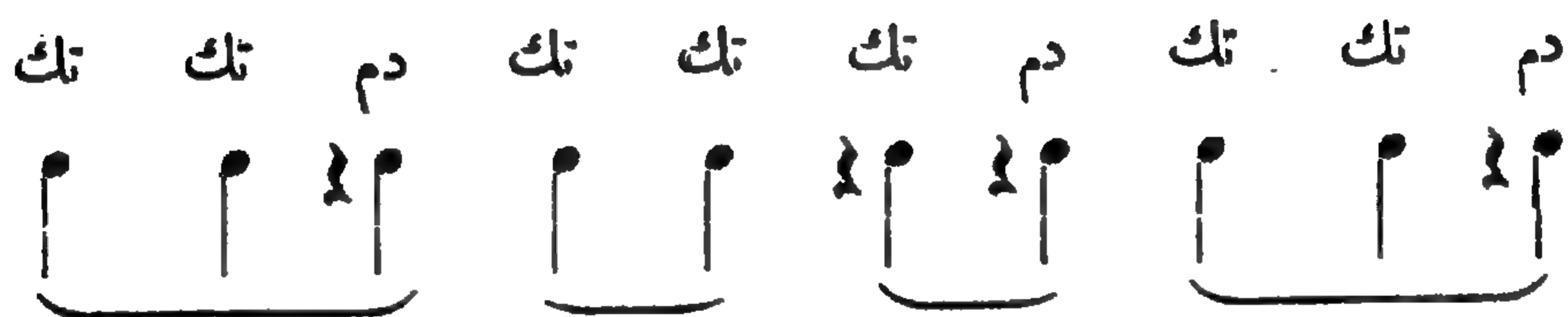
۶۶ = 







٦٦ =

(٨٨) أصول رمل حالي $\frac{2}{4}$




رواية أولى


دم دم تك دم تك تك كه دم تك تك


تك دم دم تا هك تك كا تك كا


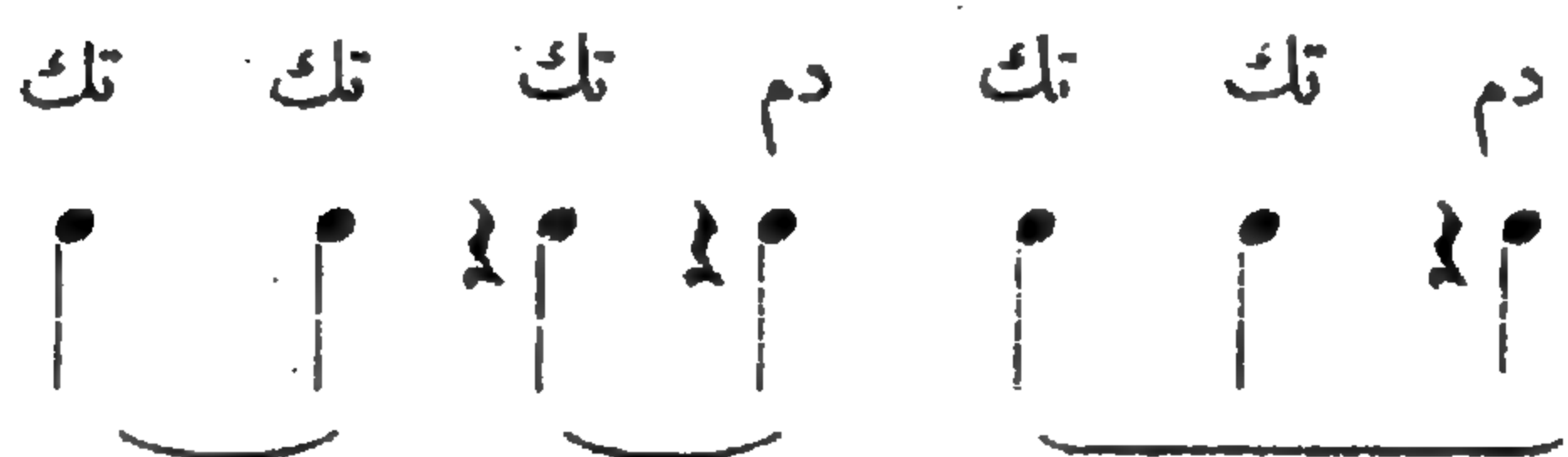
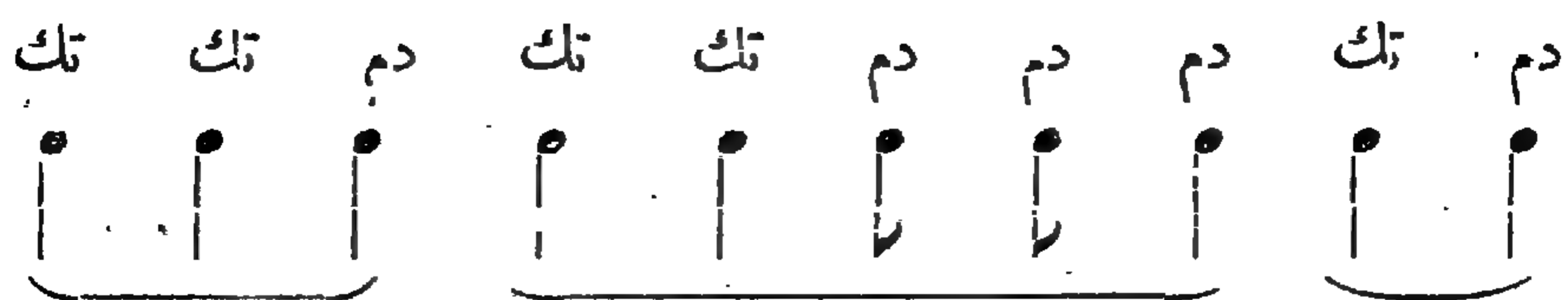
رواية ثانية

دم دم دم تك دم تك كا دم


تك تك تك تك دم تا هك ث كا ت كا


٦٩ = 

(٩٠) أصول دور كبير حلي $\frac{28}{4}$




وعليه من الموشحات (ياغز الآ ماس تيه بالعجب)

٦٩ = 

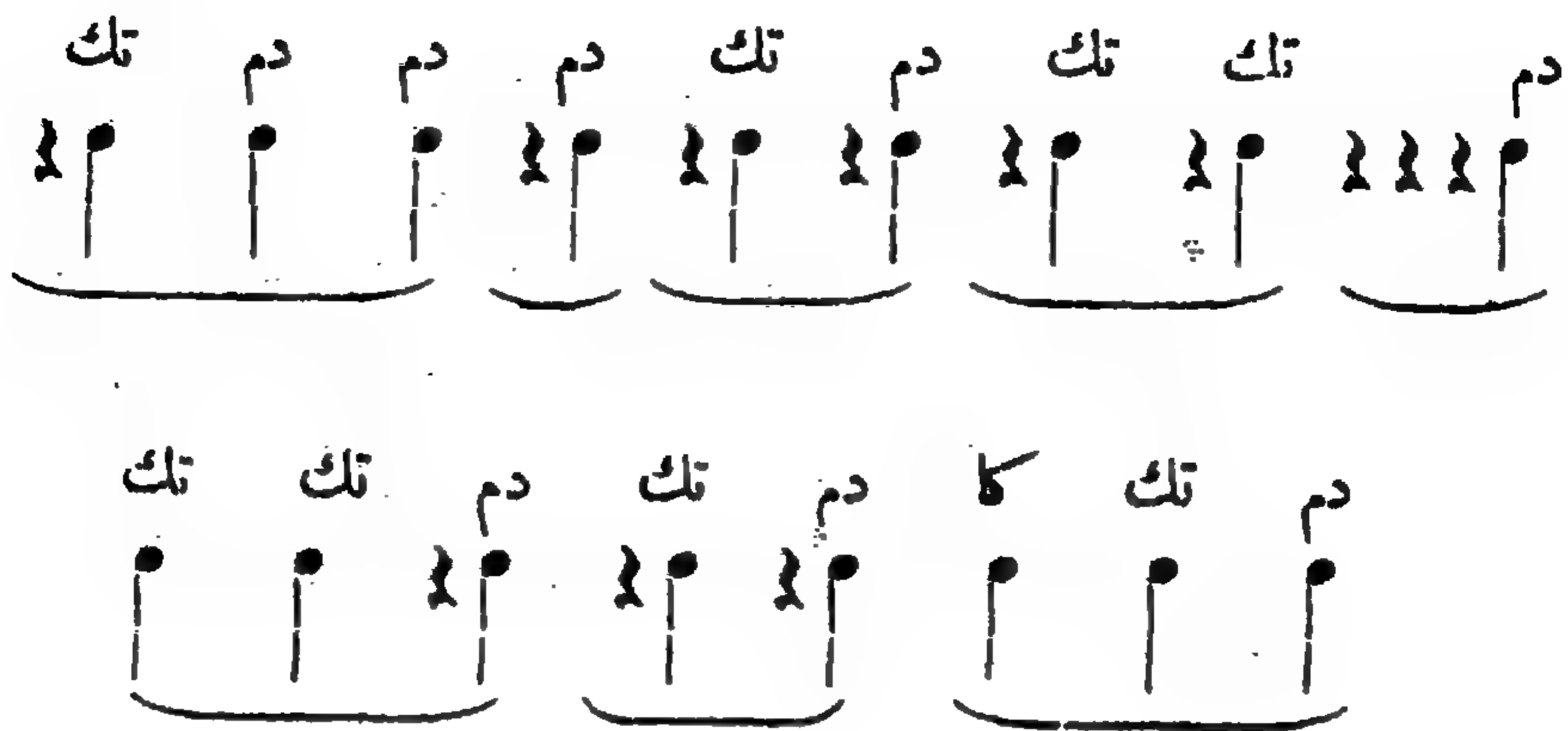
(٩١) أصول بحجر مصدر $\frac{28}{4}$



معلوم بحجر وسوريا

٨٤ = 

(٩٢) أصول ترك زرب $\frac{2}{4}$



وعليه من الموشحات (قطع للزن الآلى)

٨٤ = 

(٩٣) أصول خفيف عربى $\frac{2}{4}$



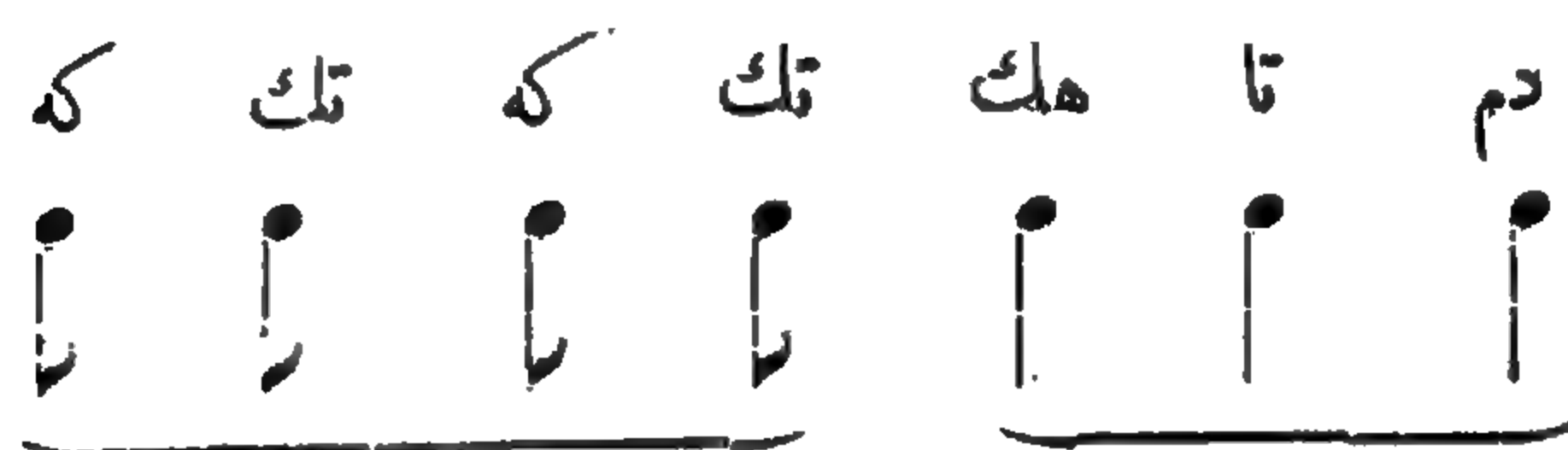
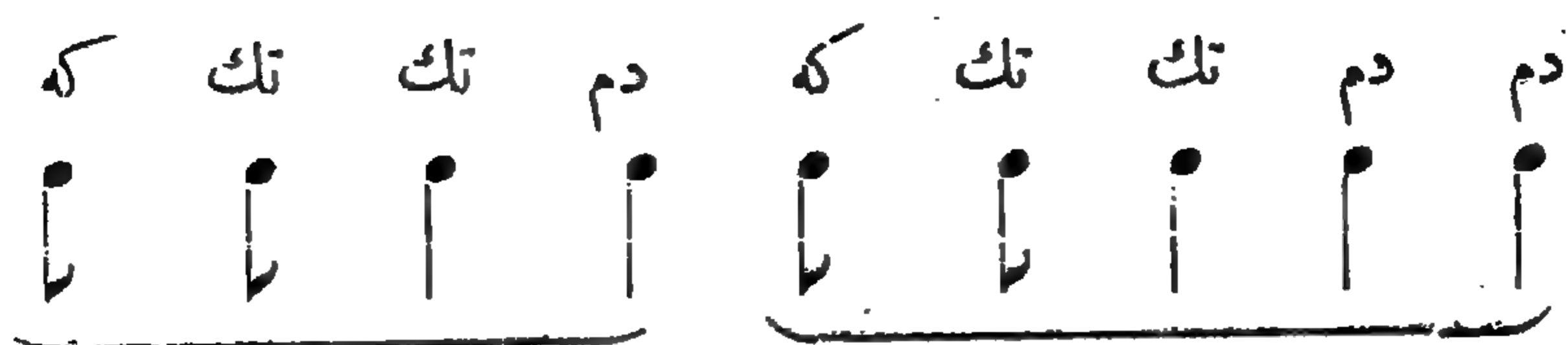
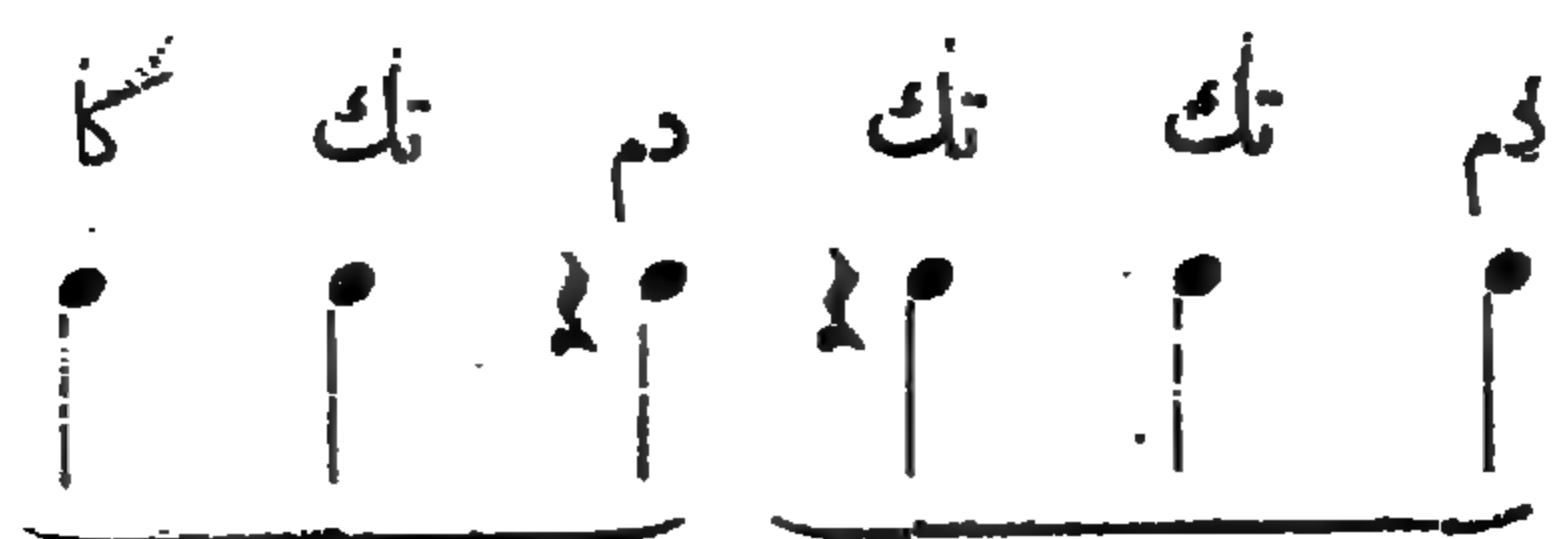
دم تك تك دم تك تك دم تك تك دم تك
 ١ ١ ١ ١ ١ ١ ١ ١ ١ ١ ١ ١

دم تك تك دم تك دم تك تك دم
 ١ ١ ١ ١ ١ ١ ١ ١ ١

٨٠ = ٠

(٩٤) أصول خفيف تركي ٢/٤

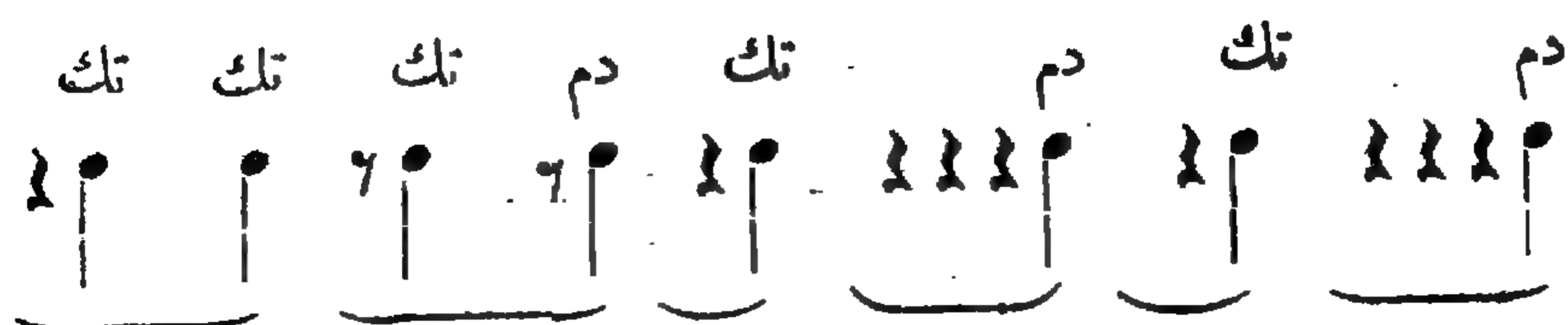
دم تك تك دم تك تك دم تك تك دم
 ١ ١ ١ ١ ١ ١ ١ ١ ١ ١ ١ ١



وعليه يمشرو من مقام روثق نما

٨٠ =

(٩٠) أصول ودرشان عربی ٣/٢

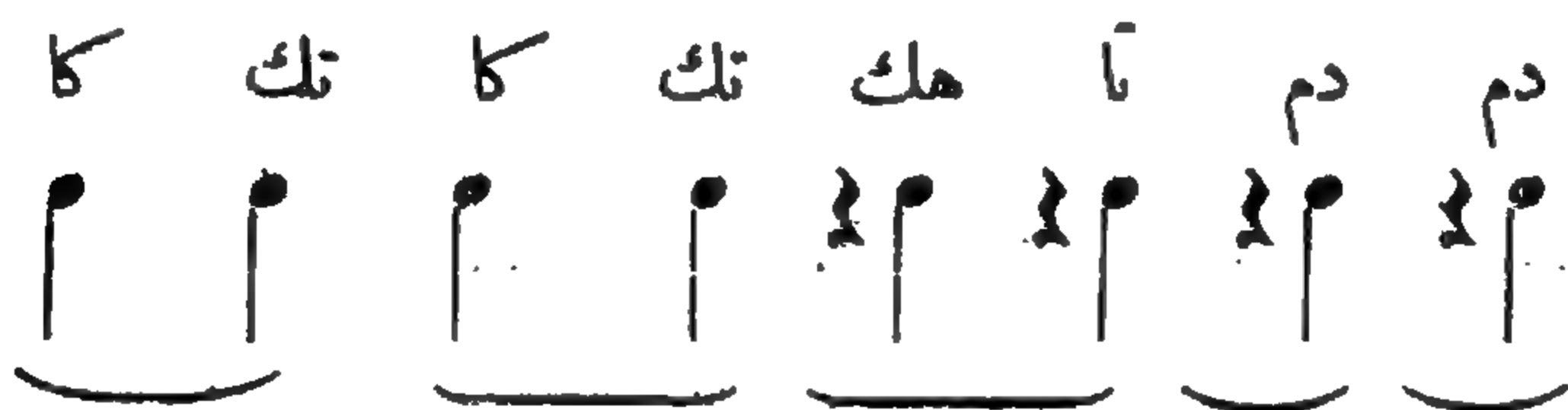




وعليه موشحة من مقام البياتي (قاتلي بفنج الكحل)

$$٨٠ = \text{م}$$

(٩٦) أصول برفشان ترکی $\frac{٢٢}{٤}$



وعليه من جملة الألحان يشرو من مقام عجم مرصع

٨٠ = 

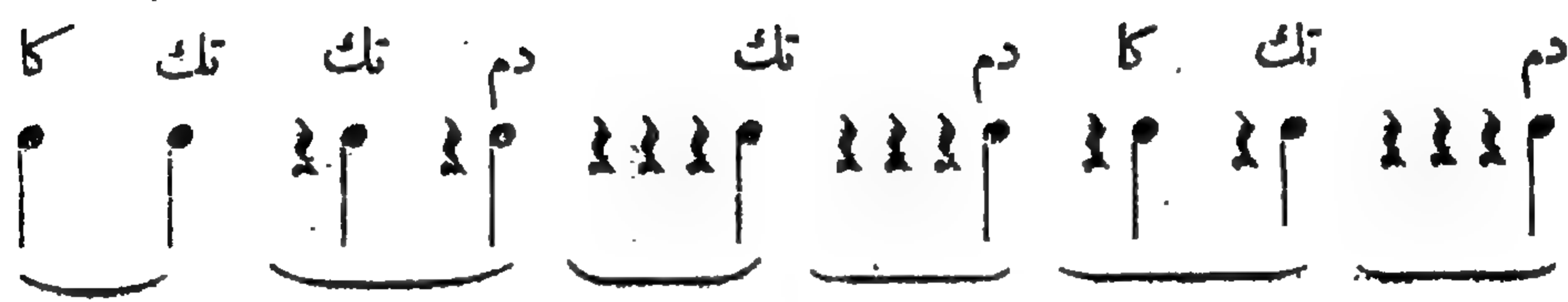
(٩٧) أصول مخمس ترکی $\frac{3}{4}$





٧٦ = 

(٩٨) أصول فرع $\frac{3}{4}$





علیه پیشرو قدیم من مقام النکریز

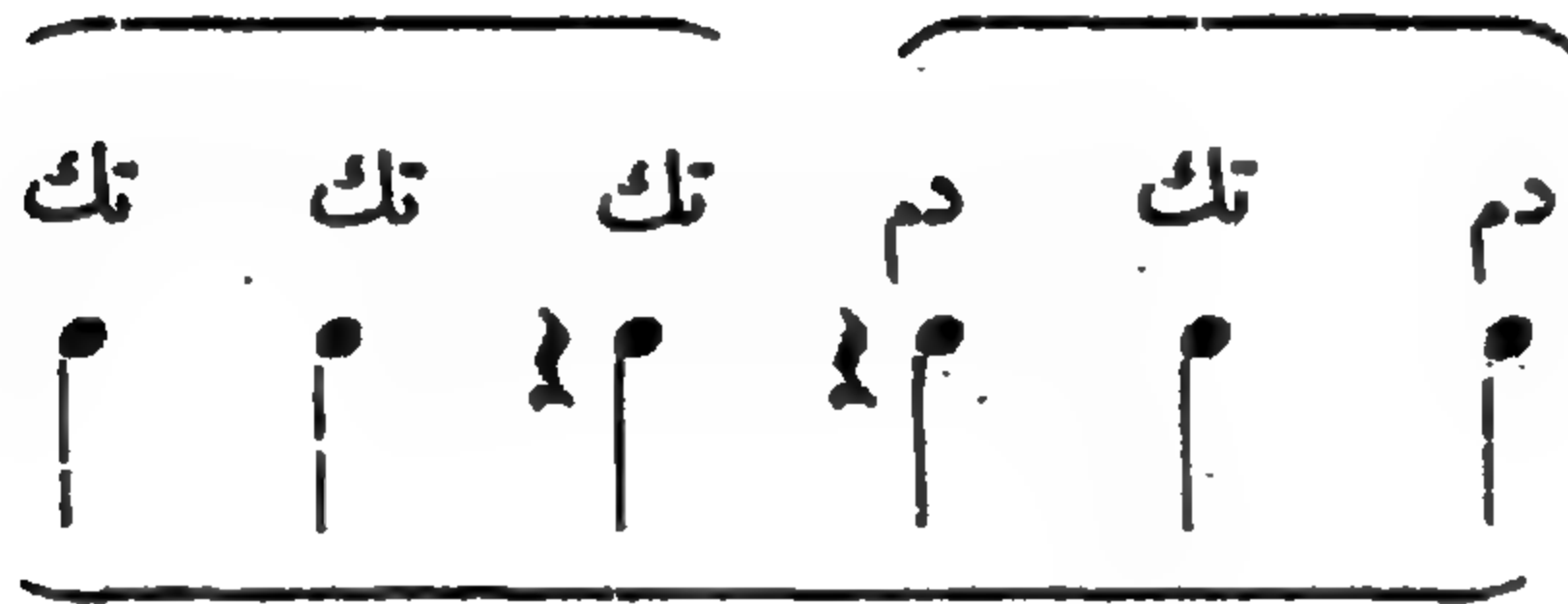
(٩٩) أصول نقش الستة والثلاثين $\frac{36}{4}$

وهو مركب من ثلاثة اوزان

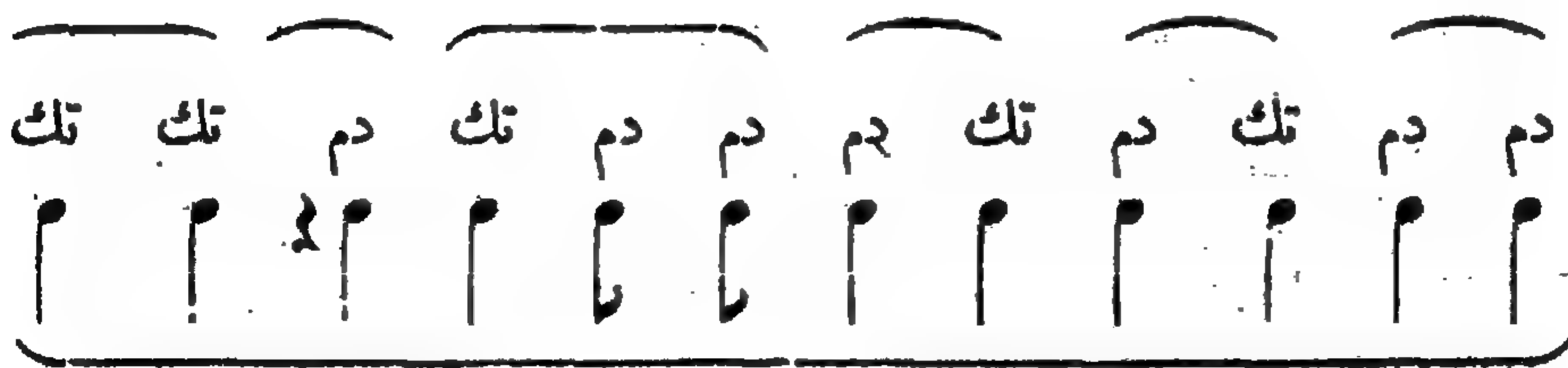
الاول - مخمس عربي $\frac{4}{4}$

الثاني - روان مصري $\frac{12}{4}$

الثالث - نصف مخمس تركي $\frac{16}{4}$



مخمس عربي



روان مصري

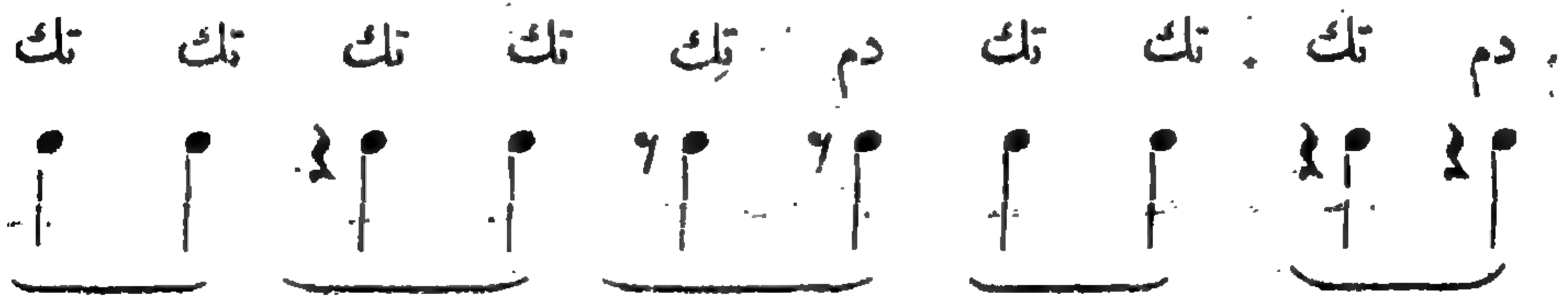
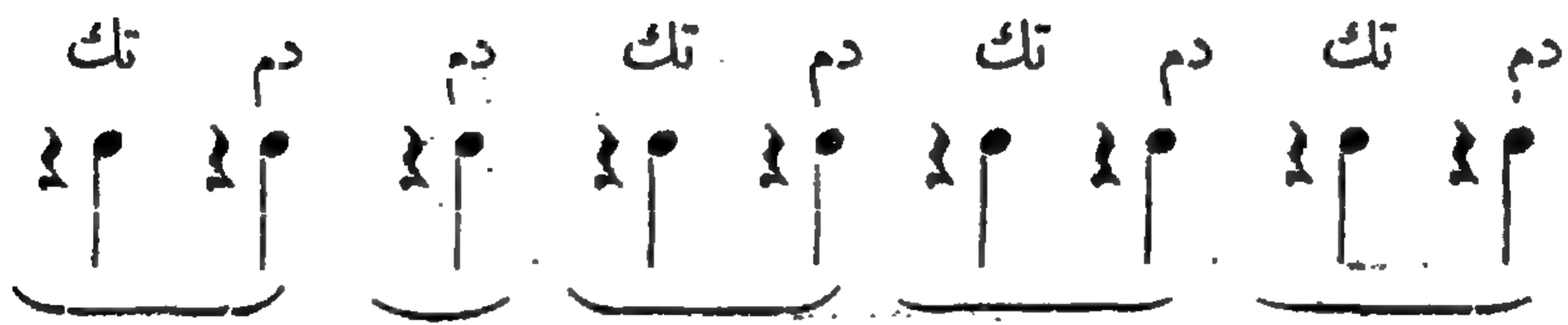


نصف مخمس تركي

وعليه من مقام الراست (أفراحنا دامت)

٧٦ =

(١٠٠) أصول الستة عشر (مصري) $\frac{32}{4}$



وعليه من مقام البسته نكار (نار العقدة في ثغره محكما)

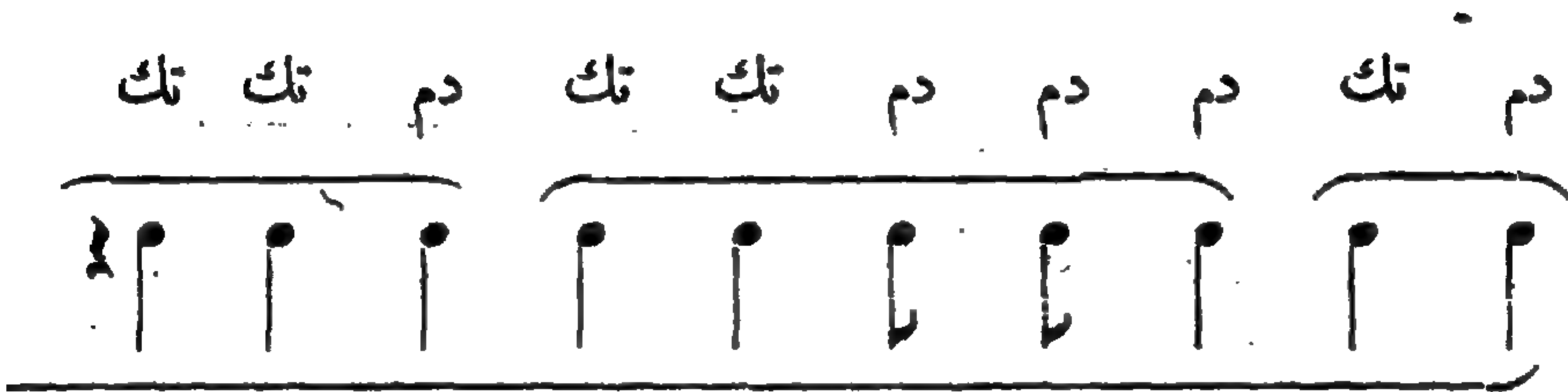
(١٠٩) أصول نقش الأربعين $\frac{4}{4}$

وهو مركب من ثلاثة ضروب

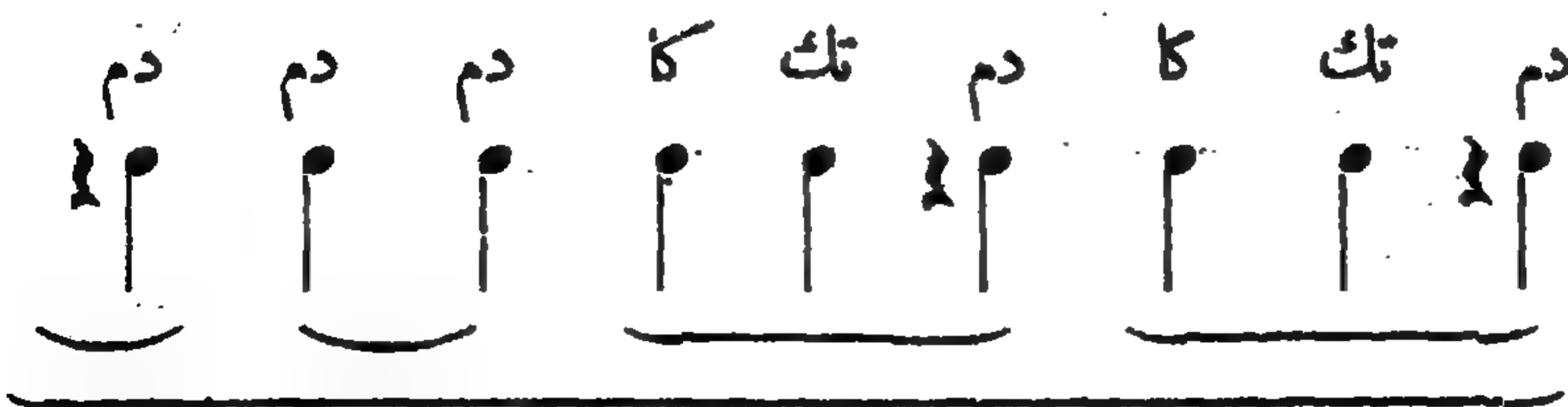
الاول - هزج $\frac{22}{4}$

الثاني - مدور تركي $\frac{12}{4}$

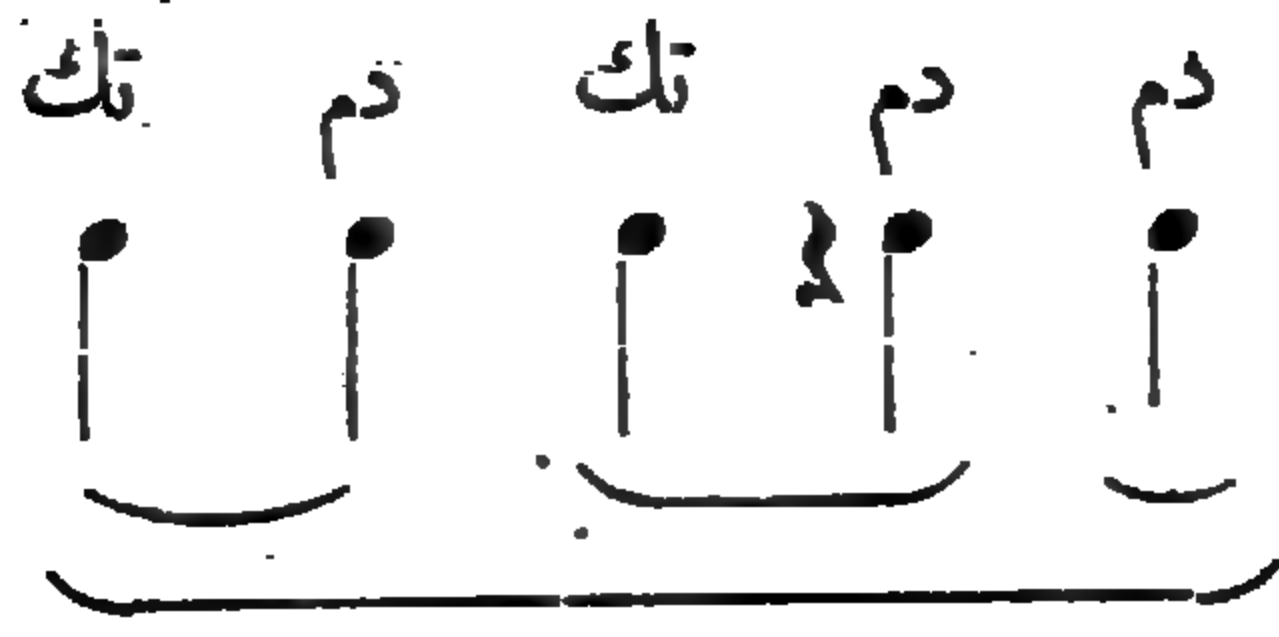
الثالث - مدور عربي $\frac{6}{4}$



هزج



مدور تركي



مستور عربي.

وعليه موشحة من مقام الحجاز كار (نبه الندمان صاح)

٨٤ =

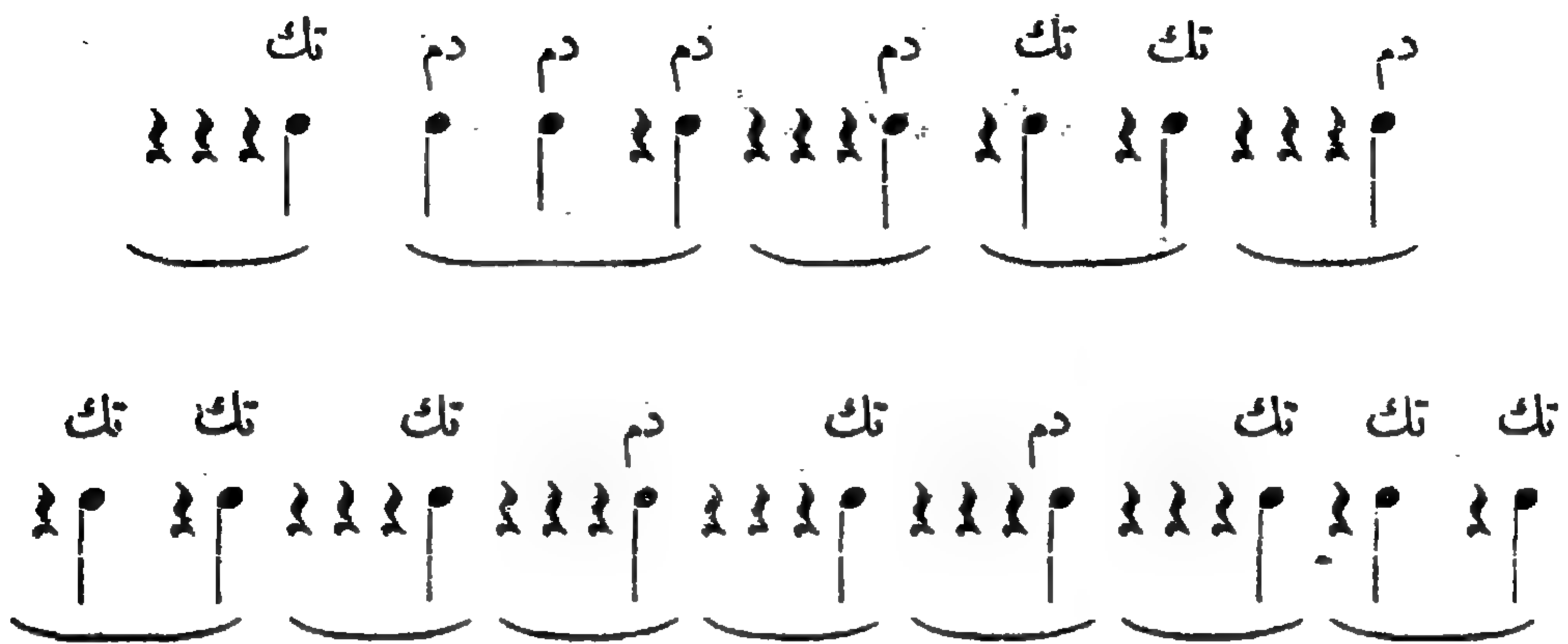
١٠٢ اصول هزج تركي



عليه ييشرو من مقام دوگاه.

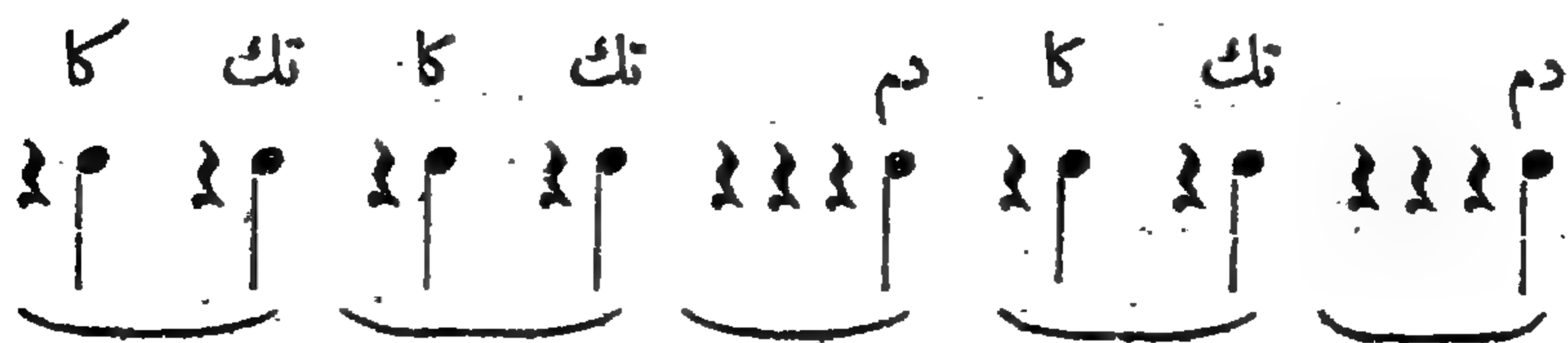
(١٠٣) أصول شنبّر مضاعف ويسمى جفته (شفته) شنبّر $\frac{4}{8}$ = ♩

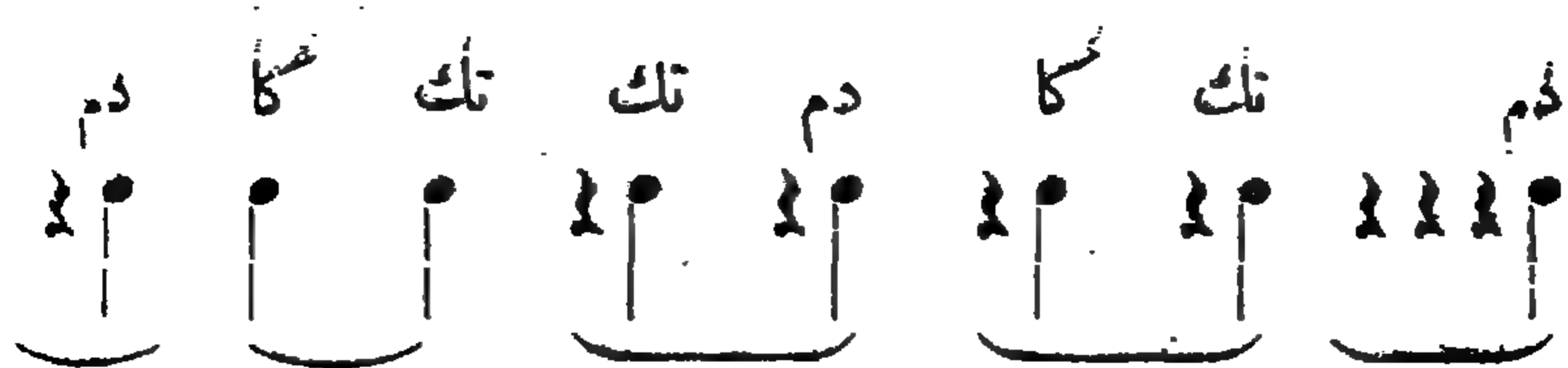
ويسمى الشنبّر الكبير



عليه موشجات كثيرة

(١٠٤) أصول نيم ثقيل تركي $\frac{4}{8}$ = ♩



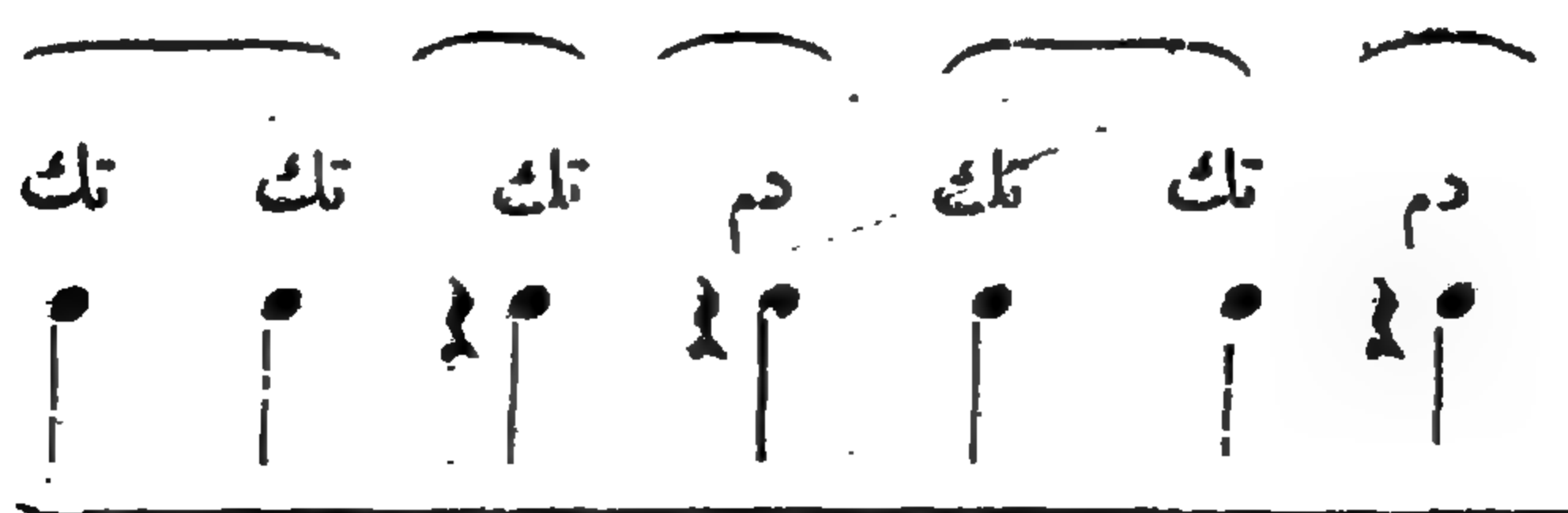
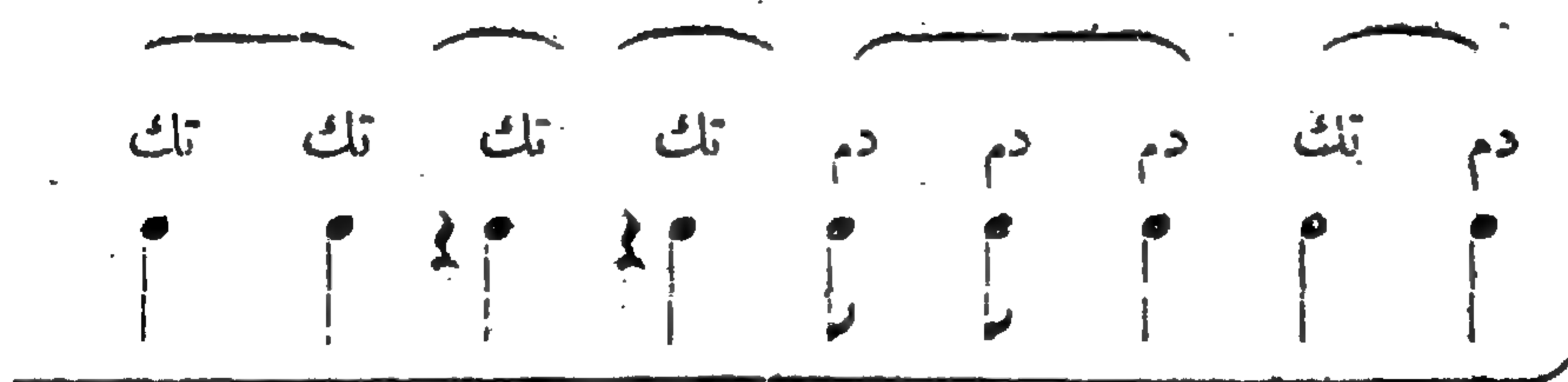


وعليه الموشحة (بذر حسن زار أخجل الأقدار)

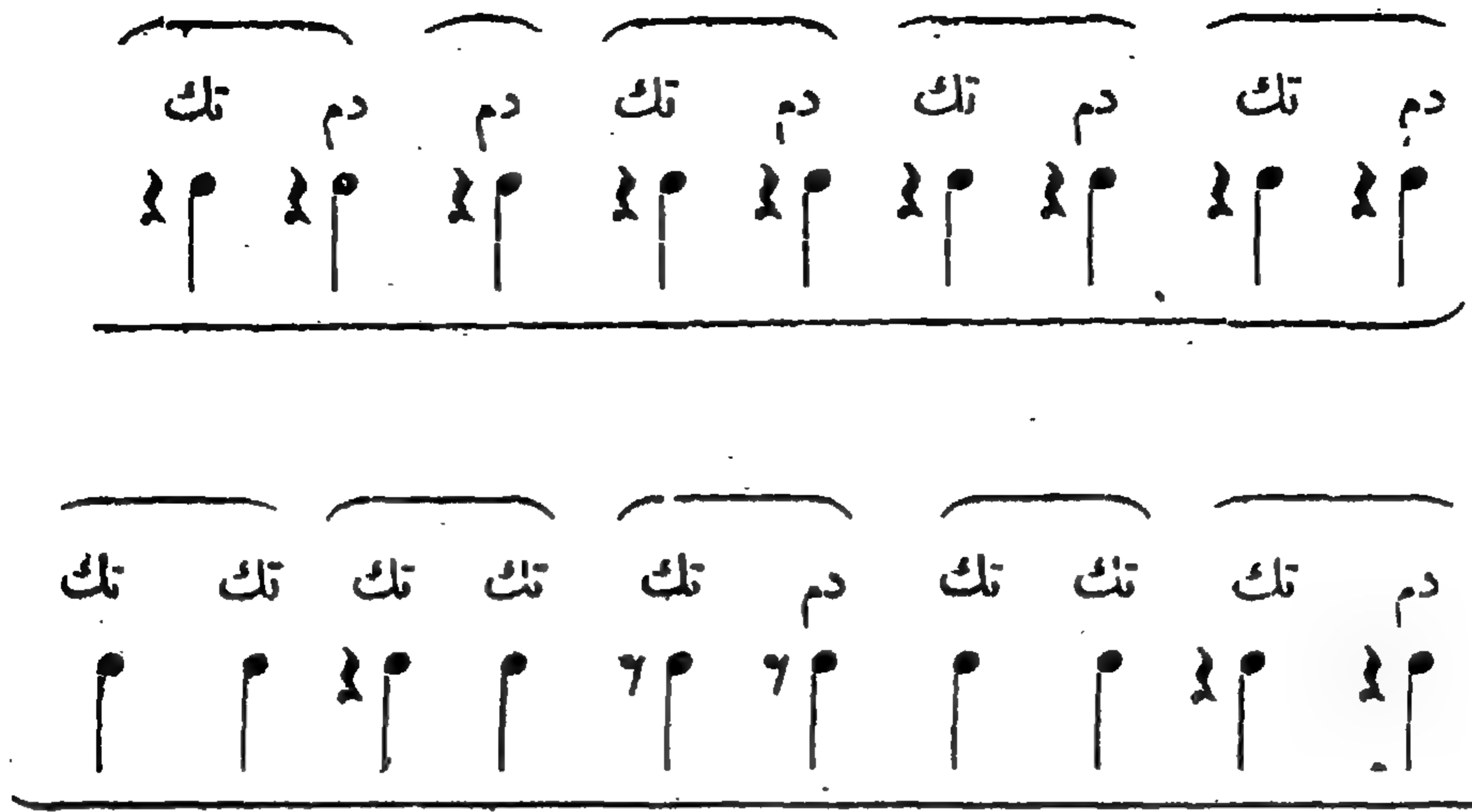
١٠٠) أصول نقش الاثنين وخمسين ٢/٢

وهو مركب من وزنين :

الاول - فاخه عربي ٢/٢



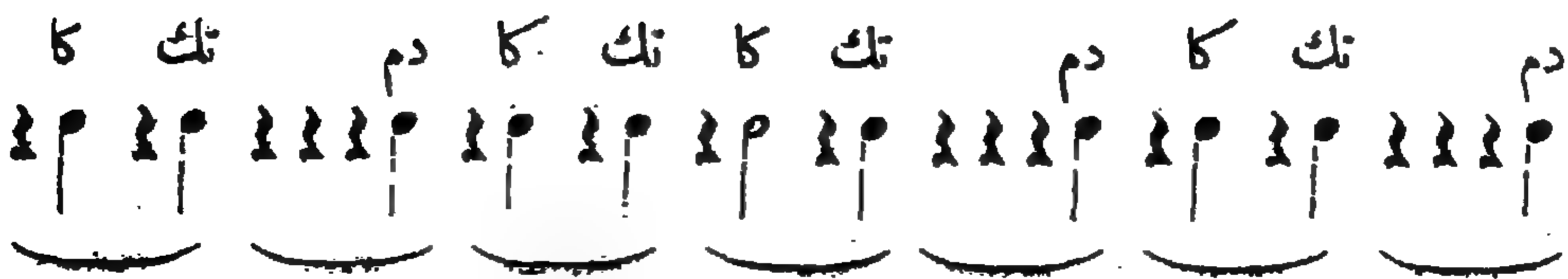
الثاني - الستة عشر المصري $\frac{22}{4}$

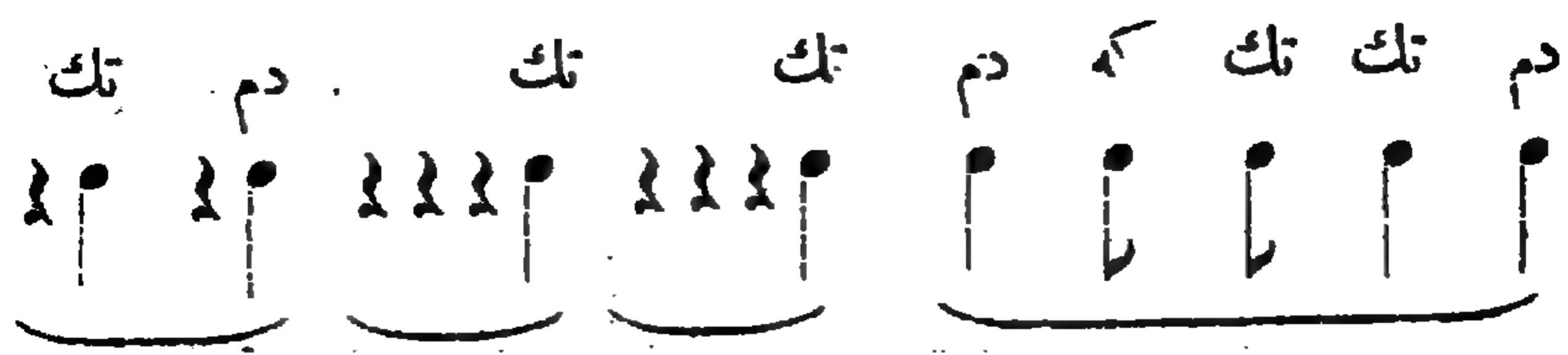


وعليه موشعة من مقام النهاوند (باليلة الوصل وكاس العقار)

٦٦ = 

(١٠٦) أصول رمل تركي $\frac{106}{4}$

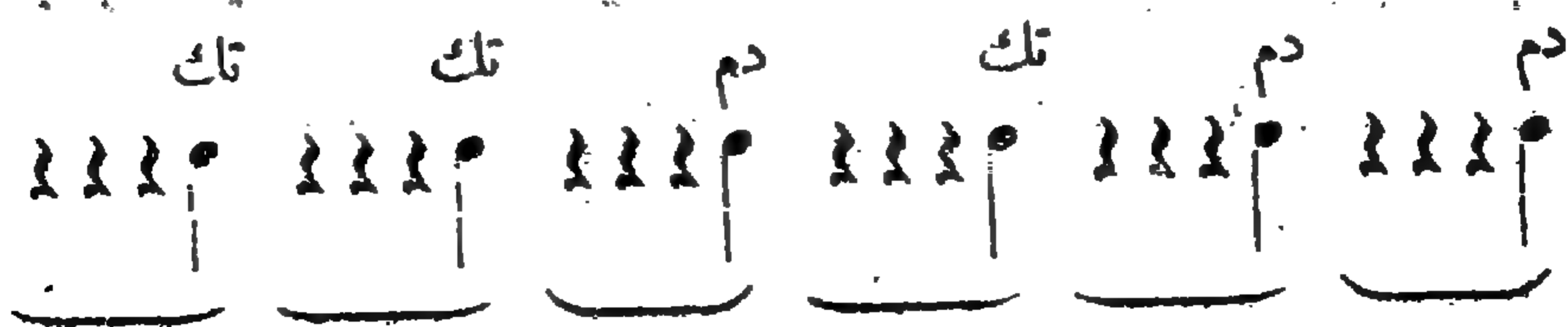
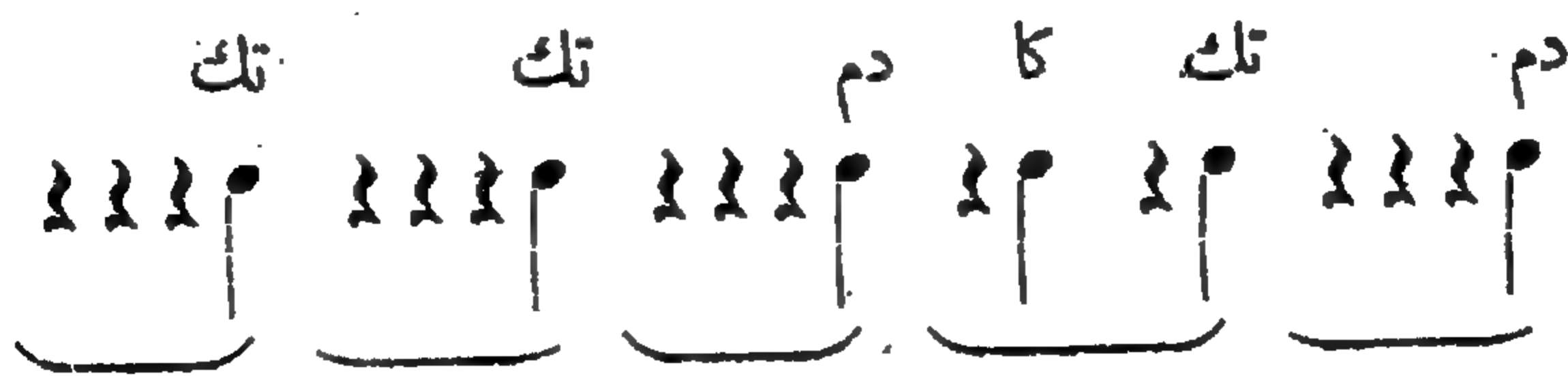
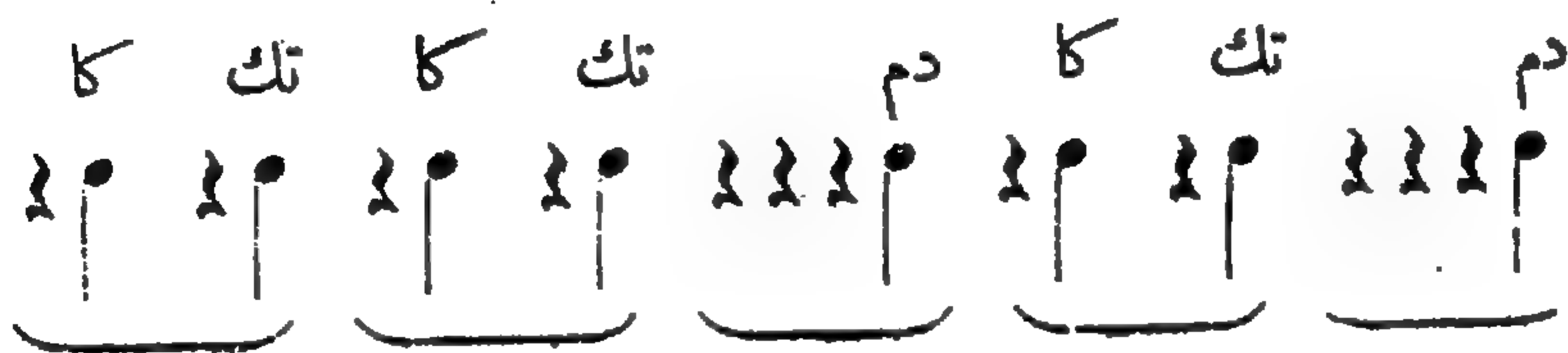


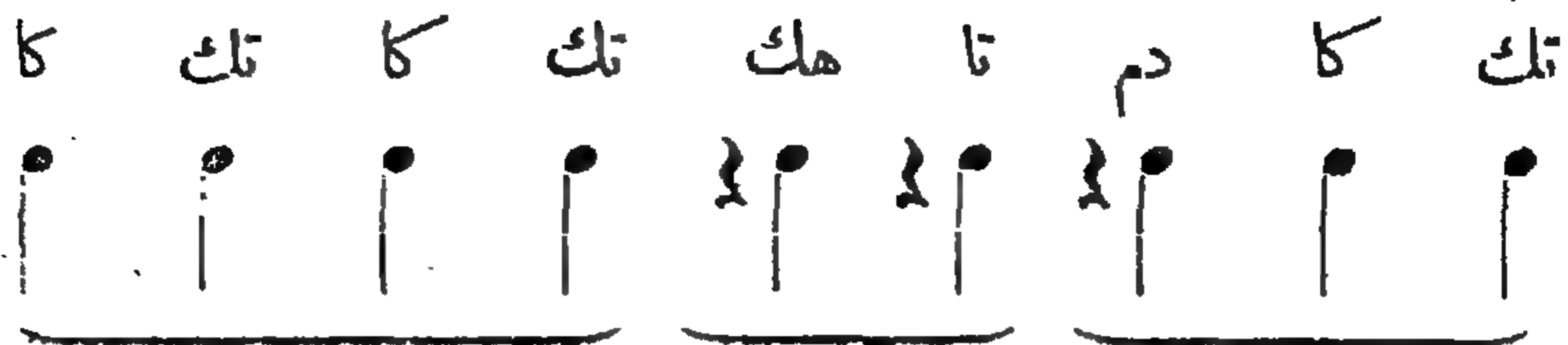
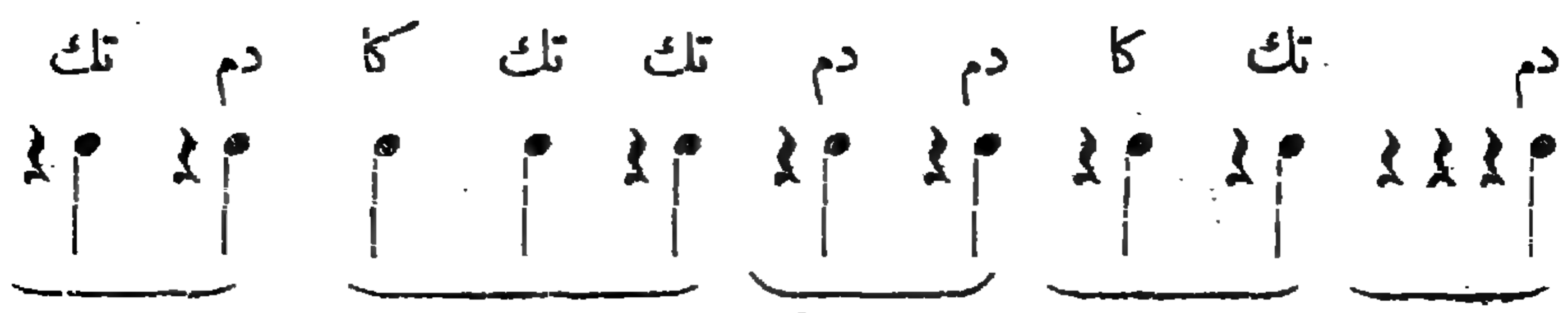


وعليه موشحات كثيرة منها من مقام النواثر (أى ظبي لو)

٦٣ =

(١٠٧) أصول ثقيل $\frac{16}{4}$





وعليه موشحة (يا عيوننا زانها الحور)

٧٢ =

(١٠٨) أصول زنجير تركي

وهو مركب من خمسة ضروب

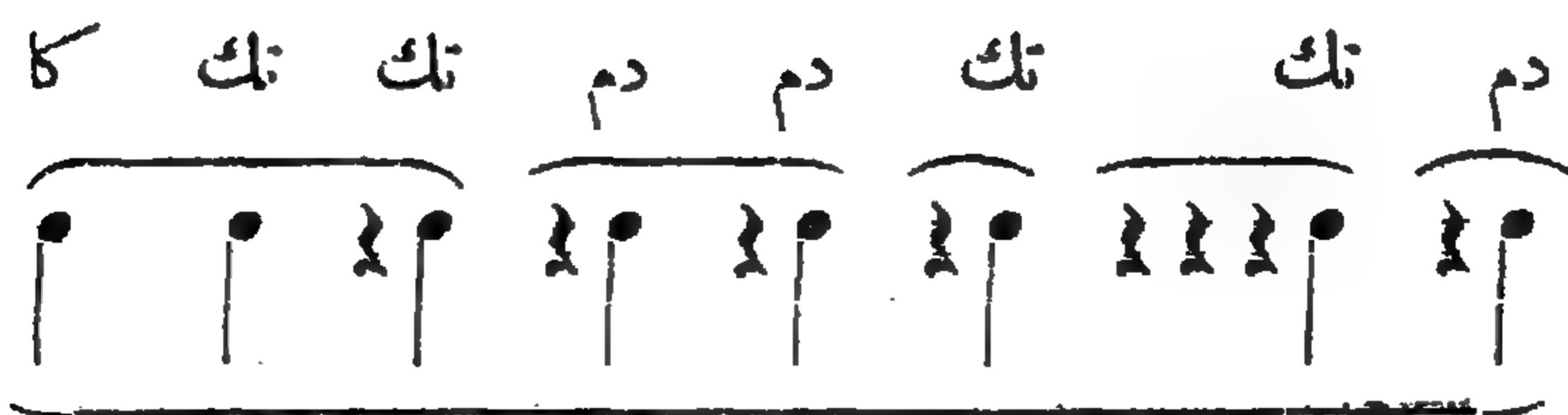
الاول - جفته (شفتة) دويك تركي $\frac{16}{4}$

الثاني - فاخته $\frac{20}{4}$

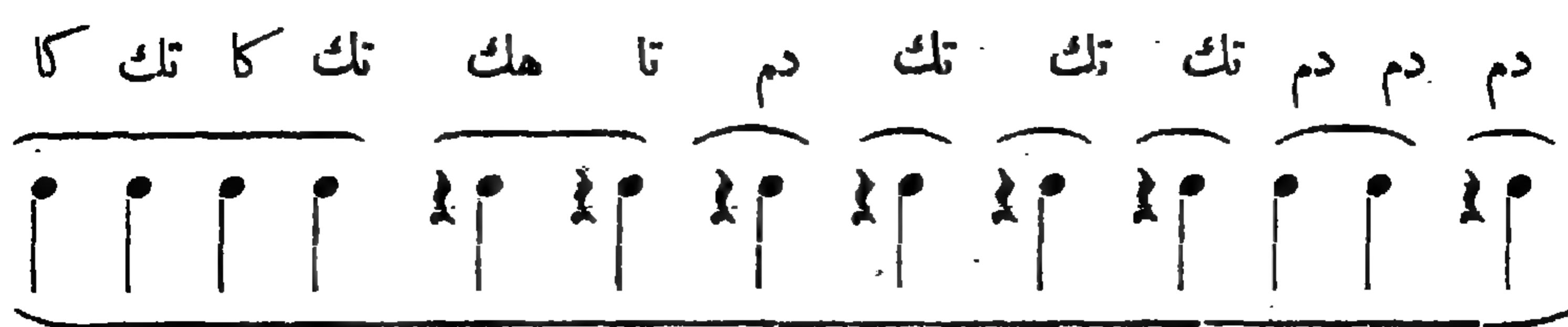
الثالث - شنب تركي $\frac{24}{4}$

الرابع - دوزكبير $\frac{28}{4}$

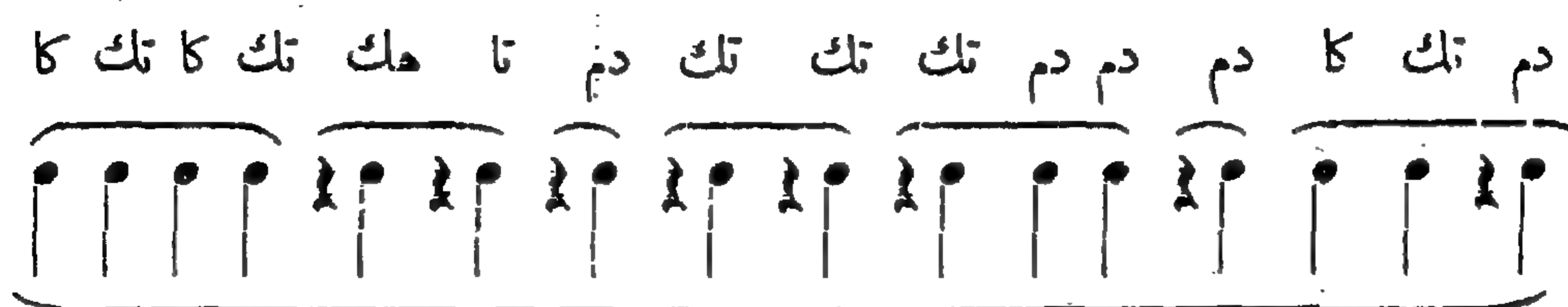
الخامس - برفشان تركي $\frac{32}{4}$



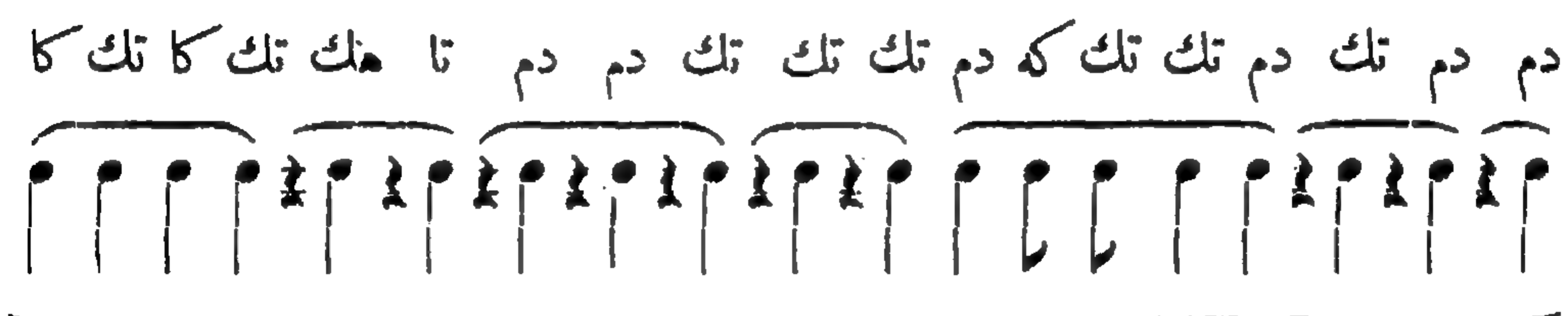
جفته دويك تركي



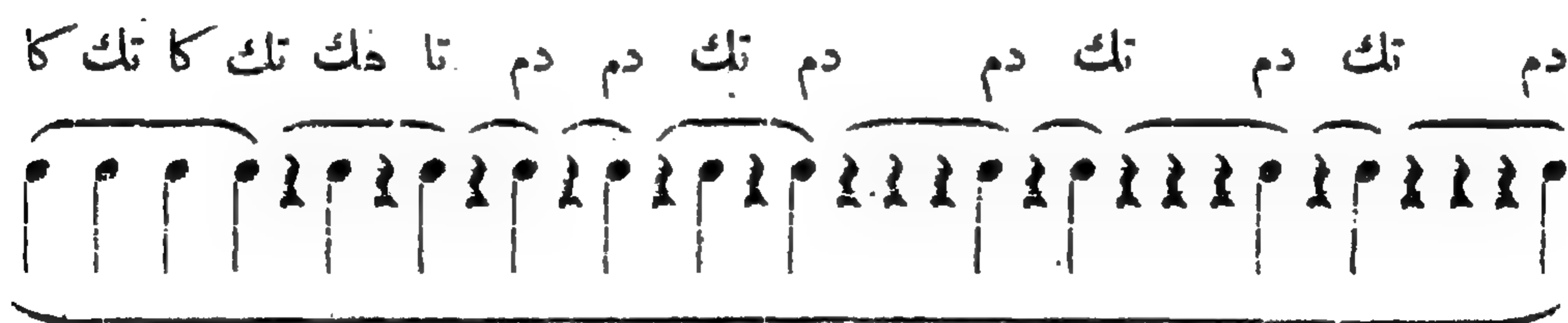
فاخته ترکی




شنبر ترکی



دور کبیر ترکی




برفشان ترکی


۸۶ = 


۱۰۹ (۱۰۹) اول هاوی (والبعض یسمیه خاوی) ۱۲۸

دم تك كا دم تك كه دم تك تك دم

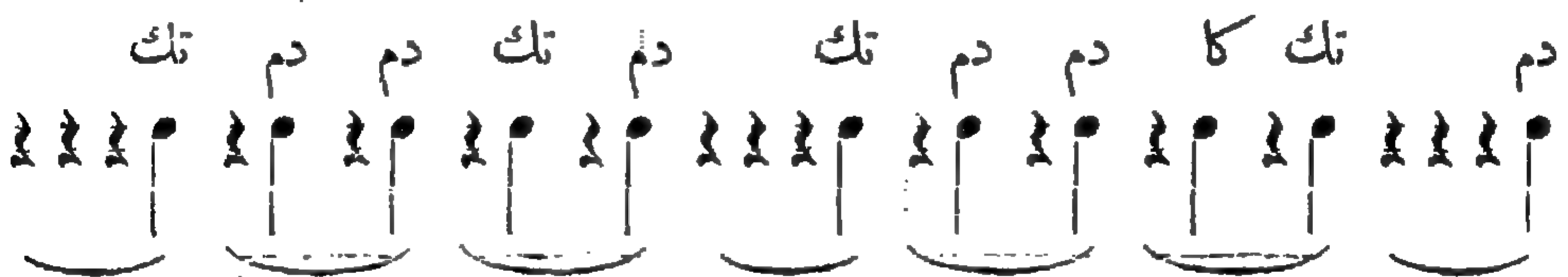
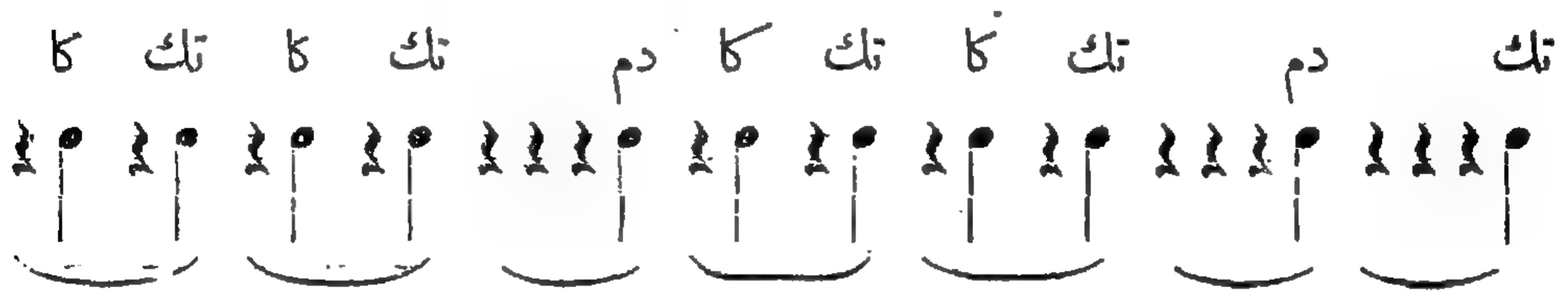
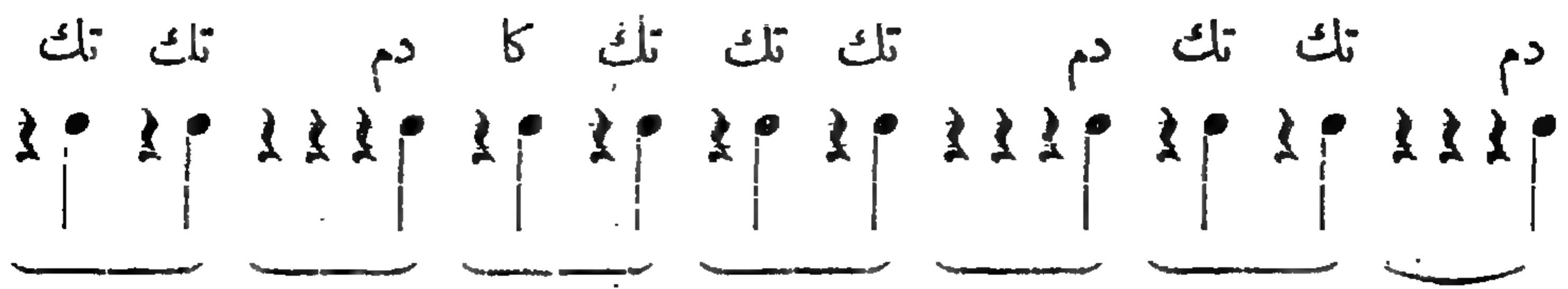

دم تك كا تك كا تك كا دم تك كا دم


تك كا تك كا تك كا دم تك تك دم تك دم دم


دم تك كا تك كا دم تك كا دم تك تك دم تك كا


دم تك تك كا دم تا هك تك كا تك كا دم تك تك


دم تك تك تك دم تك دم تا هك تك كا تك كا

الريقات المستعملة في مصر

وتحليلها إلى بسيط وأعرج ، ونماذج تلحينية عليها

مقدمة من معهد الموسيقى الشرقي بمصر

**Communication sur les Rythmes ⁽¹⁾ employés en
Egypte et leur décomposition en rythmes simples (Bassit)
et Composés (Aarage) avec des exemples tirés de mélodies
composées sur ces rythmes,**

par l'Institut de Musique Orientale.

(١) قراءة الایقات تكون من اليسار إلى اليمين

(1) Lire les notes de gauche à droite.

(١) الأيقاعات وتحليلها

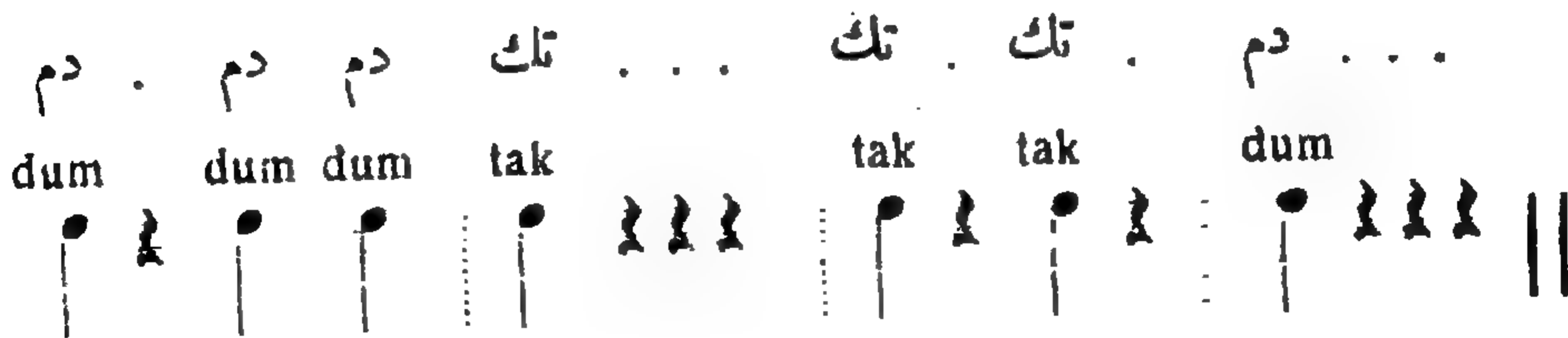
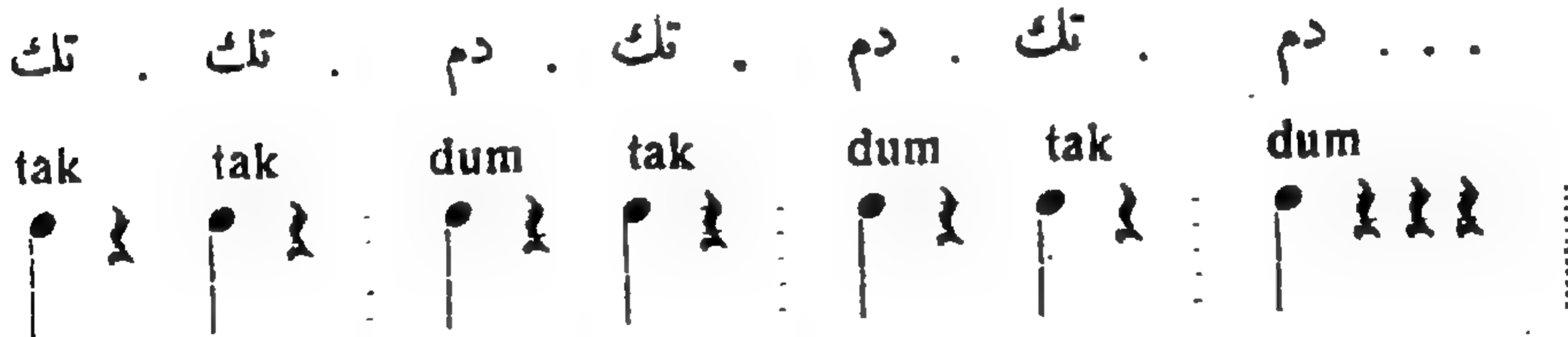
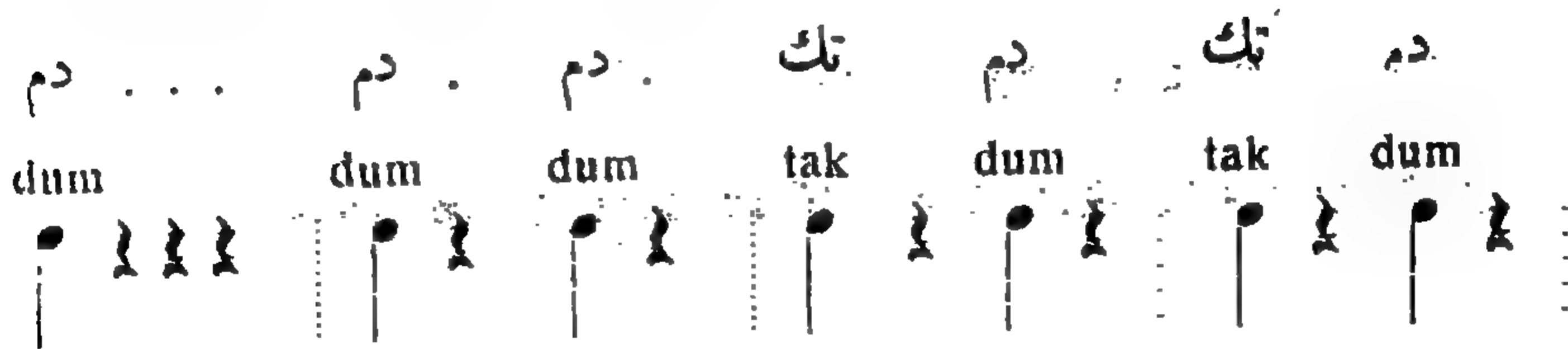
(A) Décomposition des Rythmes

♩ = ٧٦

الأربعة والعشرون (بسيط) $\frac{48}{4}$

El Arbaa wal ichroune (simple) $\frac{48}{4}$

♩ = 76



♩ = ٨٤

الشنبر (بسيط) $\frac{18}{4}$

El Chambar (simple) $\frac{48}{4}$

♩ = 84

دم تك . تك . دم . . . دم . دم . . .
 dum tak tak . . . dum . . . dum dum . . .

تك تك . تك . تك . . . دم
 tak tak tak tak . . . dum

تك دم تك تك . تك .
 tak dum tak tak tak . . .

♩ = ٦٦

الورشان (بسيط) $\frac{32}{4}$

El Warachan (simple) $\frac{32}{4}$

♩ = 66

دم تك . دم تك . دم
 dum tak dum tak dum
 tak tak tak tak tak
 tak tak dum dum dum tak tak tak tak ||

♩ = ٨٤

الستة عشر (بسيط) $\frac{32}{4}$

El Sittata achar (simple) $\frac{32}{4}$

♩ = 84

دم . تك . دم . تك . دم . تك . دم . دم .
 dum tak dum tak dum tak dum dum
 tak dum tak tak tak tak
 tak tak tak tak dum tak tak tak ||

♩ = ٦٩

المحجر المعداد (بسيط) $\frac{28}{4}$

El Mohaggar El Moçaddar (simple) $\frac{24}{4}$

♩ = 69

دم . دم . دم تك دم . تك .
 dum . dum . dum tak dum tak

. تك تك تك . تك .
 tak tak tak tak

♩ = ٧٢

الرهج (بسيط) $\frac{24}{4}$

El Rahag (simple) $\frac{24}{4}$

♩ = 72

دم . دم . تك . دم . تك . تك . دم
 dum dum tak dum tak tak dum

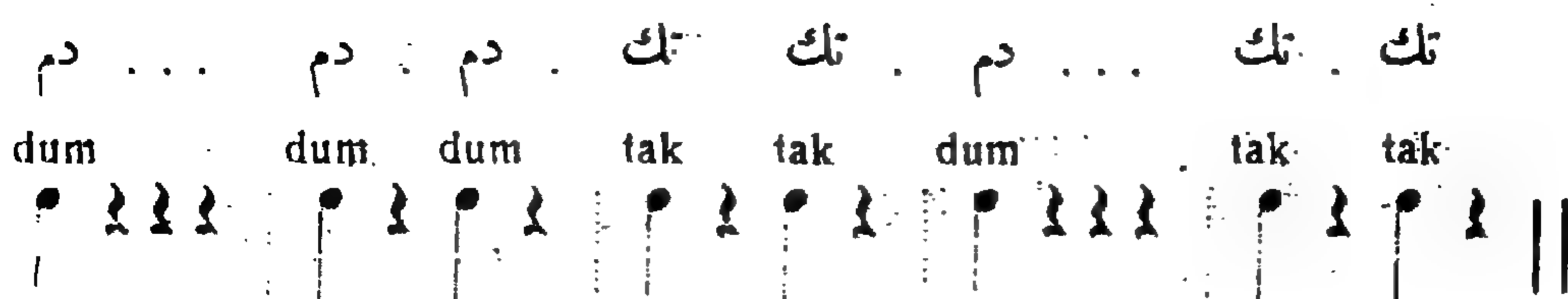
تك . تك . دم
 tak tak dum

♩ = ٦٩

الفاخت (بسيط) $\frac{20}{4}$

El Fakhit (simple) $\frac{20}{4}$

♩ = 69

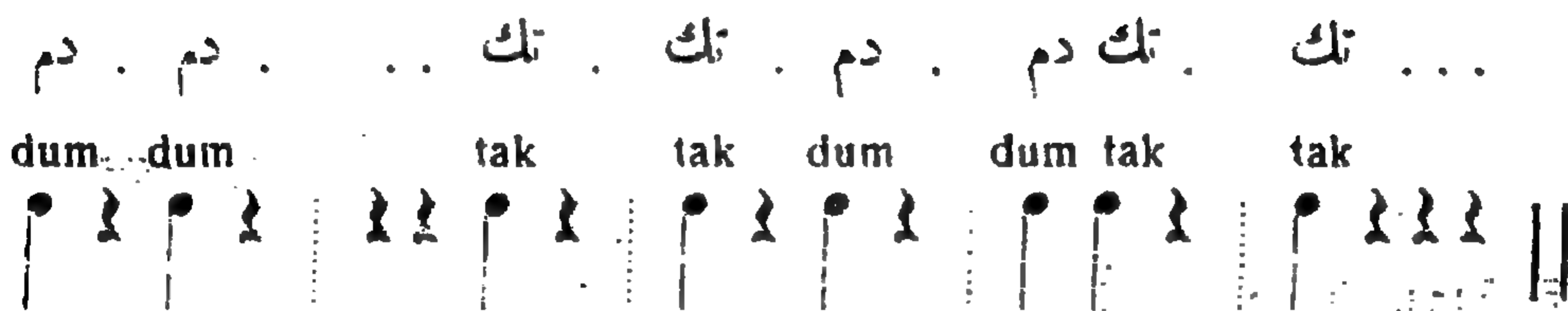


♩ = ٦٩

الأوفر (أعرج) $\frac{19}{4}$

El Awfar (Composé) $\frac{19}{4}$

♩ = 69

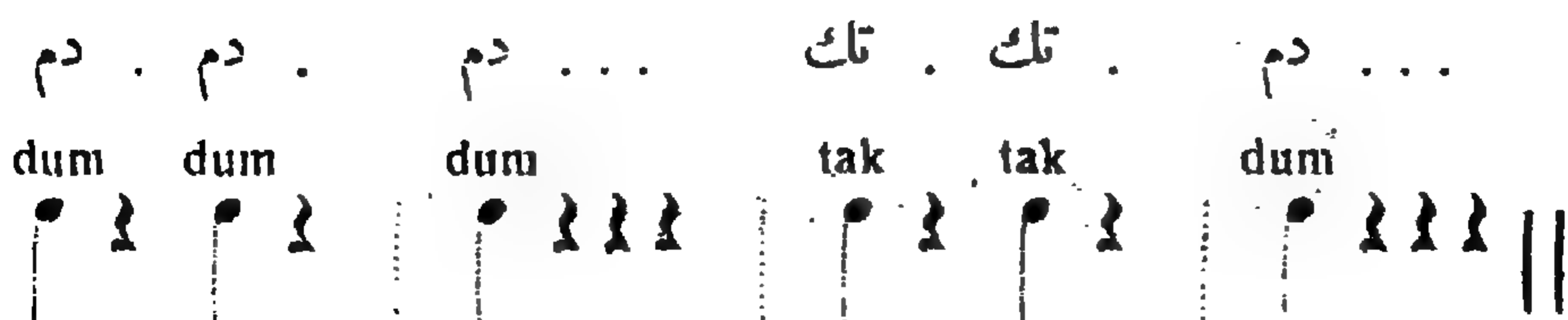


♩ = ٧٦

الخمس (بسيط) $\frac{16}{4}$

El Mokhammas (simple) $\frac{16}{4}$

♩ = 76



النوخت الهندي (أعرج) $\frac{17}{1}$

76

المحجر (بسيط) $\frac{14}{1}$

$\mathbf{J} = \mathbf{81}$

المربع (أعرج) $\frac{13}{4}$

66

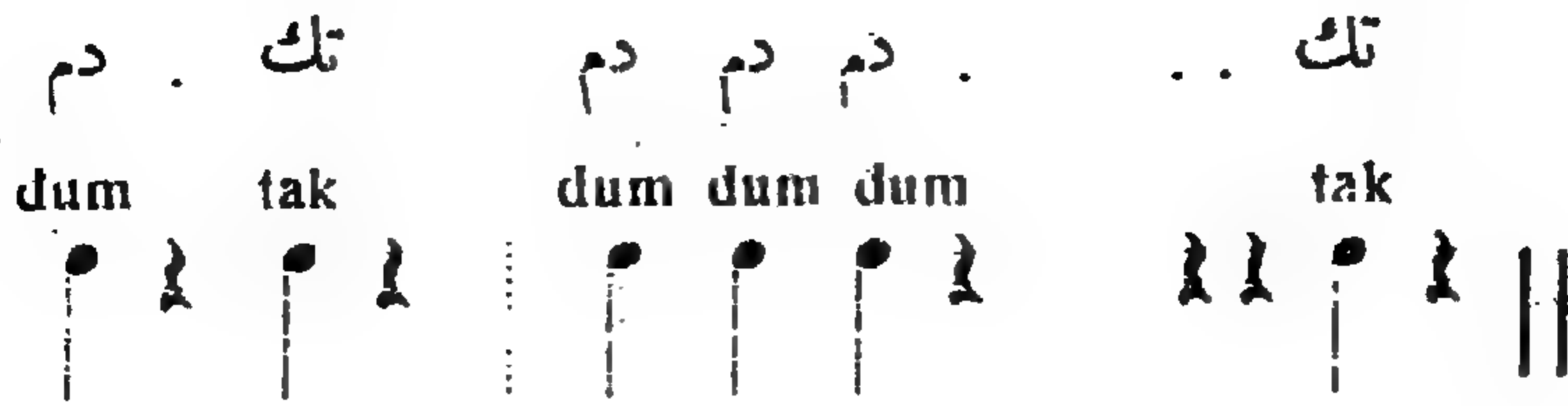
- 77 -

♩ = ٦٩

المودور (بسيط) $\frac{12}{4}$

El Moudawar (simple) $\frac{12}{4}$

♩ = 69

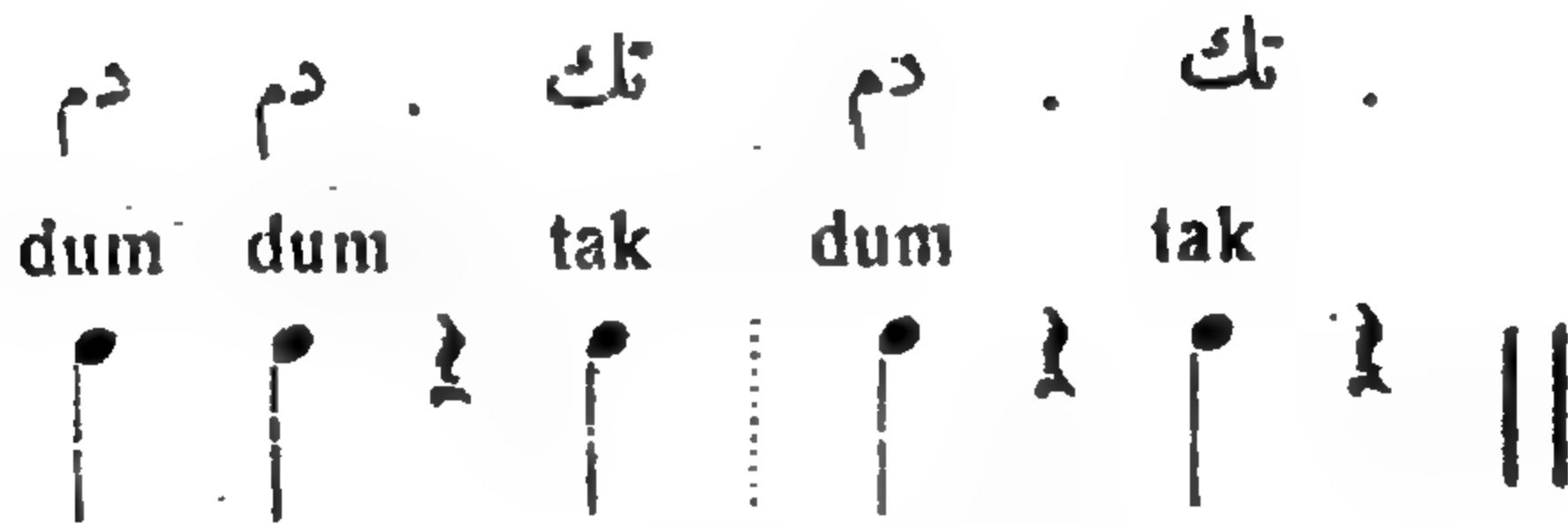


♩ = ٦٩

المصمودي (بسيط) $\frac{8}{4}$

El Masmoudi (simple) $\frac{8}{4}$

♩ = 69

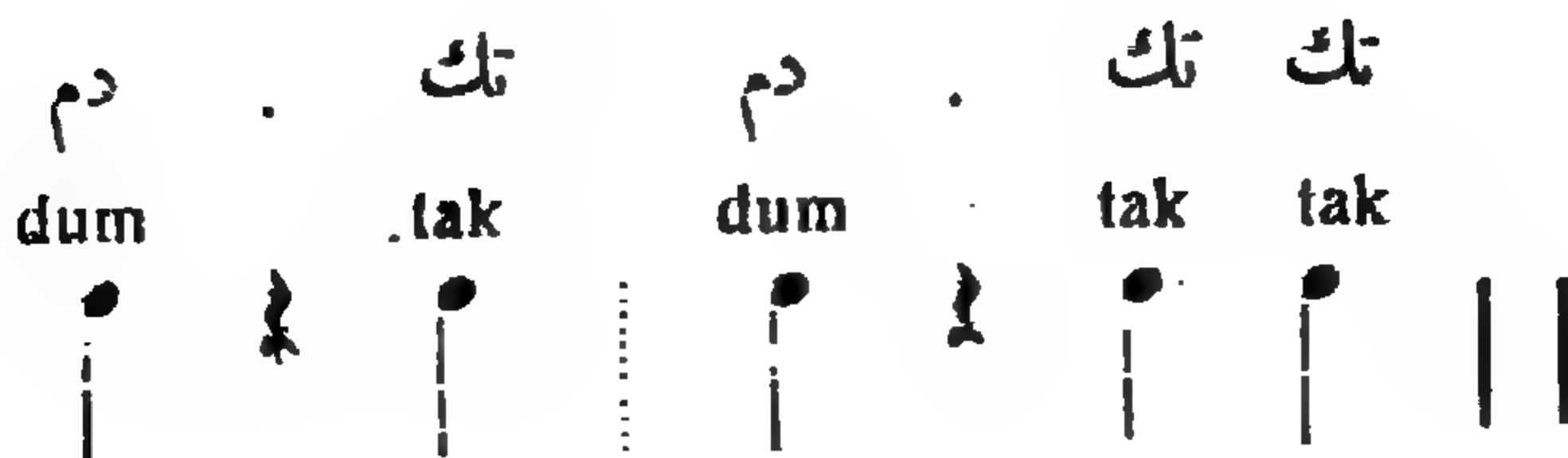


♩ = ٧٢

النوخت (أعرج) $\frac{7}{4}$

El Nawakht (Composé) $\frac{7}{4}$

♩ = 72

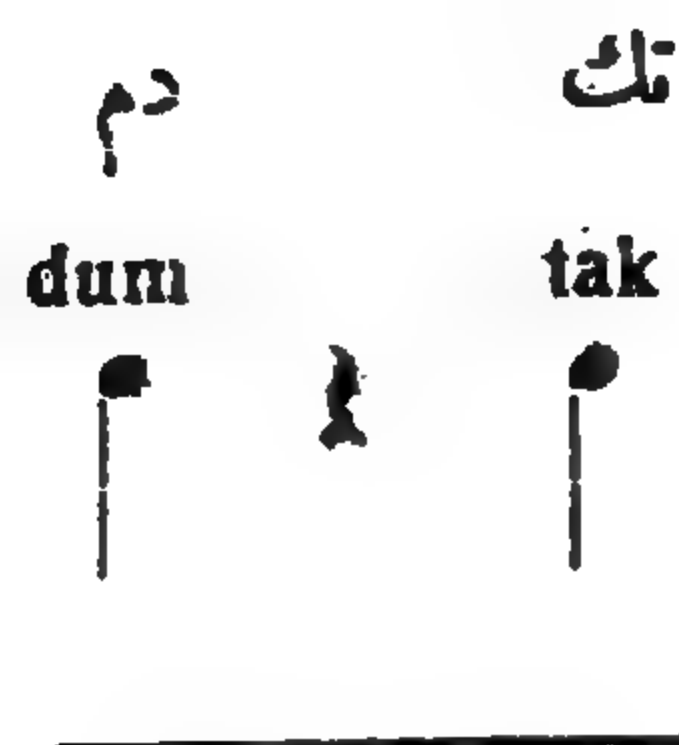


♩ = ٥٨

السماي الدارج (أعرج) $\frac{3}{4}$

El Samai El Darig (Composé) $\frac{3}{4}$

♩ = 58

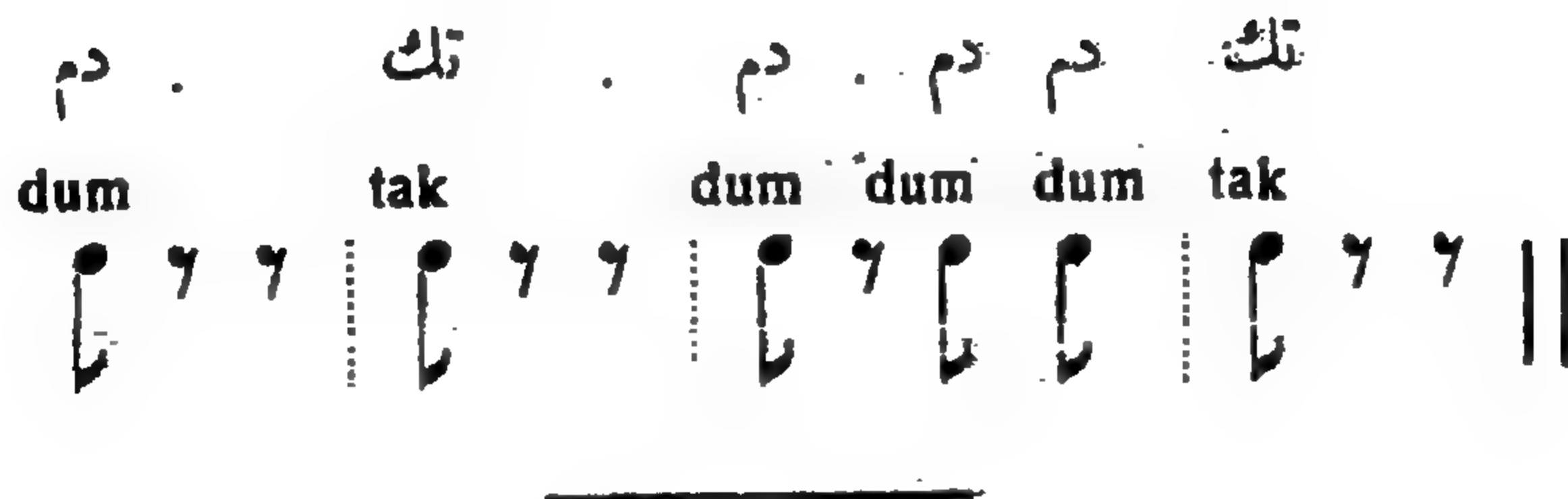


♩ = ١٣٢

الظرافات (أعرج) $\frac{13}{8}$

El Zarafate (Composé) $\frac{13}{8}$

♩ = 132

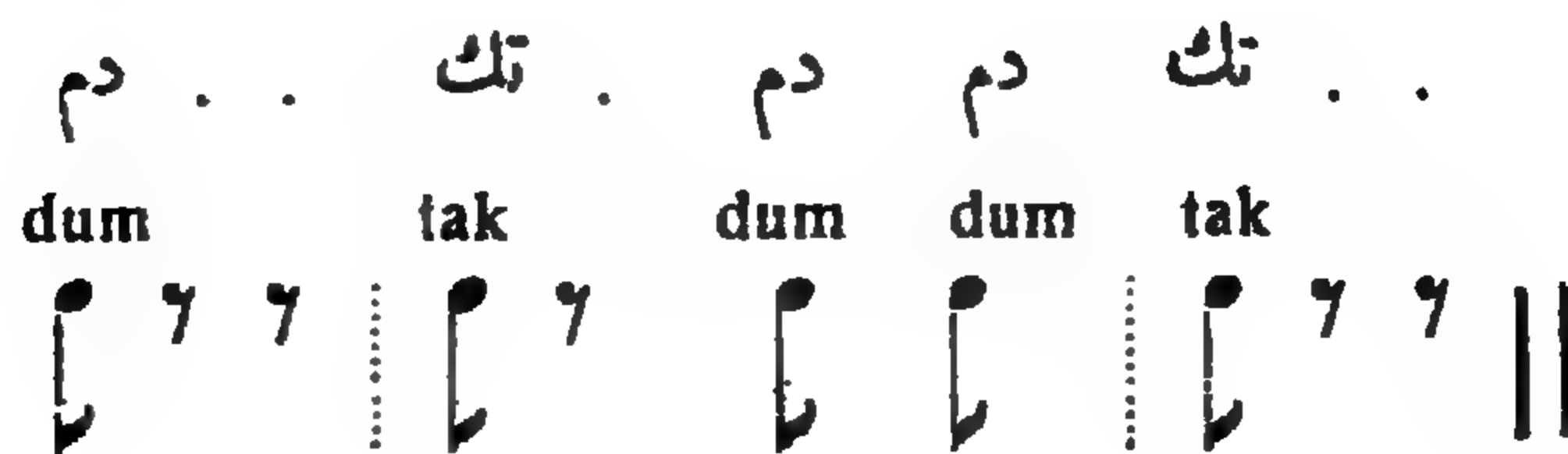


♩ = ١٣٢

السماي الثقيل (أعرج) $\frac{10}{8}$

El Samai El Saqil (Composé) $\frac{10}{8}$

♩ = 132

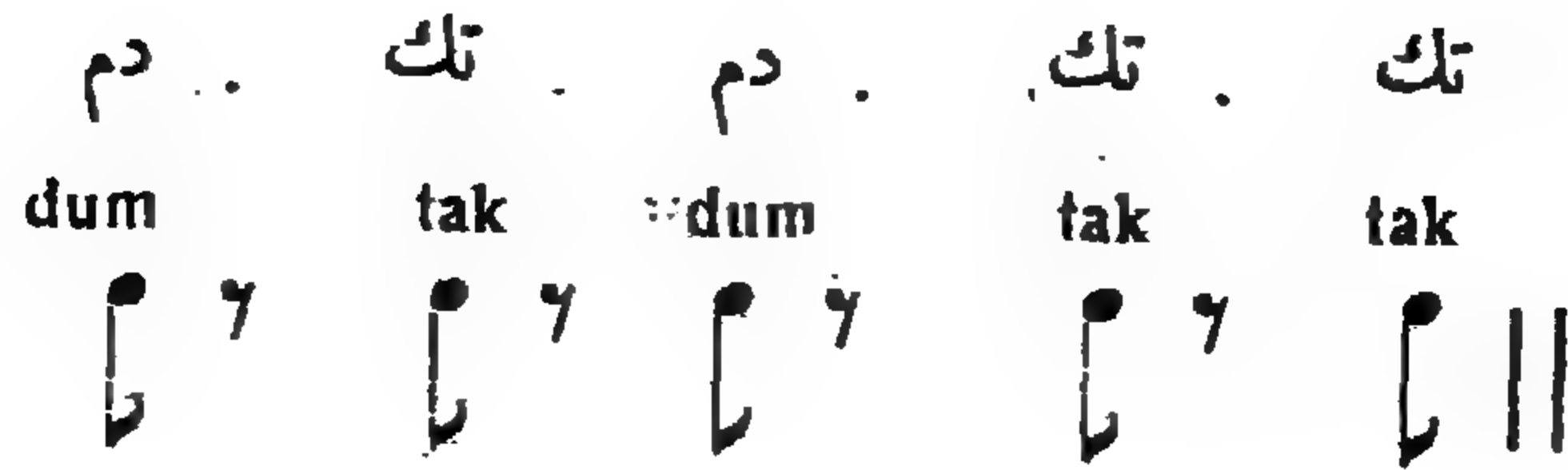


♩ = ١٣٢

الأقساق (أعرج) $\frac{9}{8}$

El Aqsaq (Composé) $\frac{9}{8}$

♩ = 132

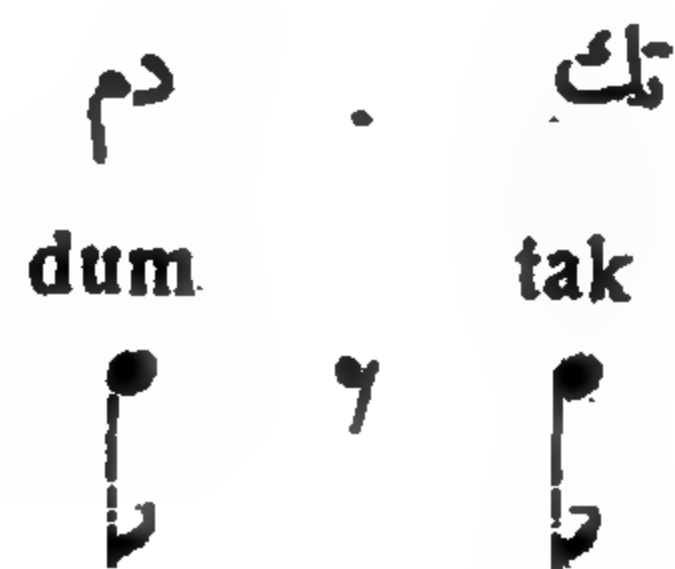


♩ = ٢٠٨

السماعي السربند (أعرج) $\frac{3}{8}$

El Samai El Sarabande (Composé) $\frac{3}{8}$

♩ = 208



(ب) الايقاعات مع نماذج تلحينية ^(١)

(B) Rythmes avec exemples mélodiques ^(١)

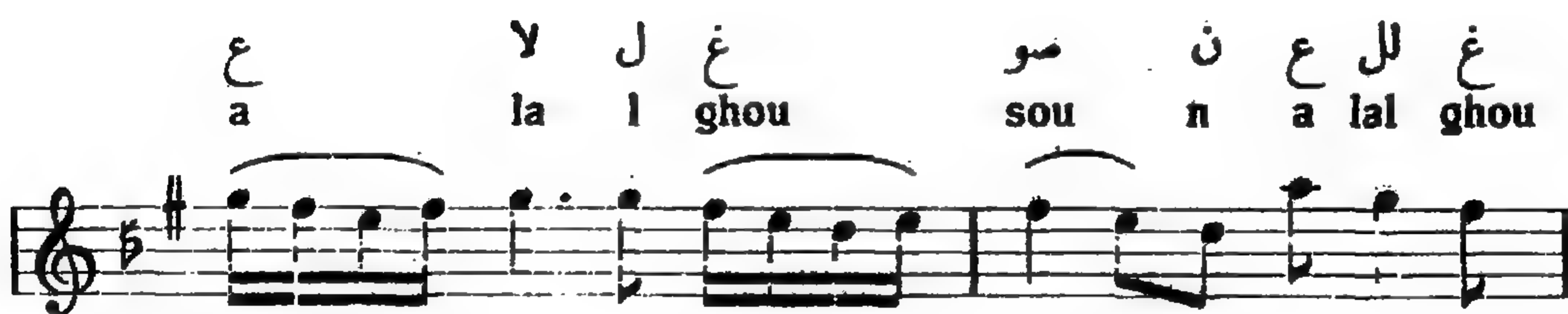
الأربعة والعشرون (ورقا على الفصون) موشحه مقام عراق $\frac{48}{4}$

El Arbaa walichroun (Warqa alal ghonssoun) . Mowachaha maqam Iraq $\frac{48}{4}$



دم
dum

دم دم تك دم
dum dum tak dum



تك
tak

دم
dum

تك
tak

تك
tak

(١) ♯ = نصف دييز - ♭ = نصف بيمول

(1) ♯ = demi - dièze - ♭ = demi - bémol

صو
sou

نِ قِ شَانِ
n cha qa ni



دم
dum

تَك
tak

دم
dum

تَك
tak

شَا
cha

قِ
qa

نِ
ni

صو
saou



دم
dum

دم
dum

دم
dum

دم
dum

هَات
tou ha

ر
ra

خِي
khi

مَان م
ma man



تَك
tak

تَك
tak

تَك
tak

دم
dum

٧٦

الشبر (زالت الاتراح عنا) موشحه مقام بيّاتي $\frac{48}{4}$

El Chanbar (Zalatil Atrahou anna) Mowachaha Maqam bayati $\frac{48}{4}$

♩ = 84

لي لي يا عي ني يا
lé - li ya ei ni ya

دم
dum

لي ل زا تي
lé l za ti

تك
tak

تك
tak

دم
dum

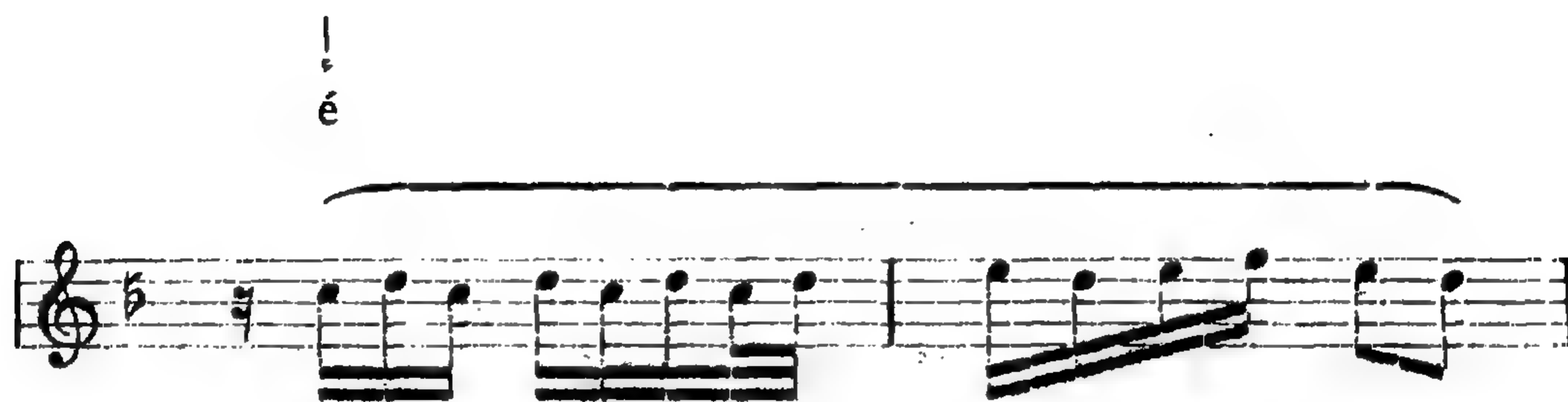
زا لا تي يا عي ني
za la ti ya ei ni

دم
dum

دم
dum



تك
tak



تك
tak

تك
tak



تك
tak

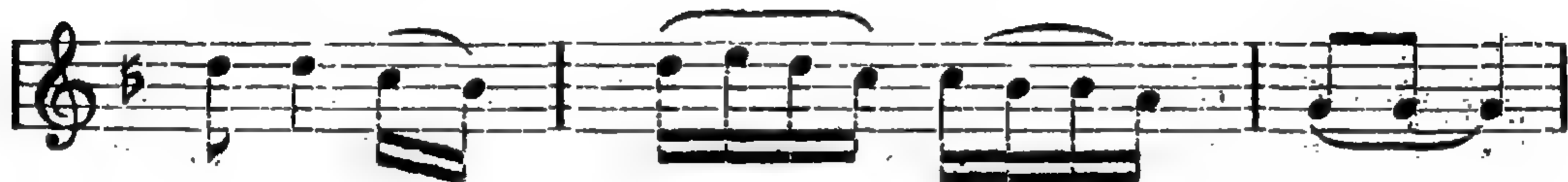
دم
dum

رَا حَا اَ هَا لِي لِي اَ ن
 ra hou a h ya lei l a n



تَك
 tak

نَا عَنْ نَا عَنْ اَ هَا
 na an na an na a h



دُم
 dum

تَك
 tak

اَ هَا اَ هَا لِي لِي اَ ن لِي لِي نَا
 a h a h ya lei l an na ya la



تَك
 tak

تَك
 tak

الورشان (قاتلي بفتح الكحل) موشحه مقام بياتي $\frac{32}{4}$

El warachane (qatili Bighanguil Kahali) Mowachaha maqam bayati $\frac{32}{4}$

= 84 \dot{a} \dot{h} $\dot{q}a$ $\dot{t}i$
a h qa ti



دم
dum

تك
tak

لي يا عي ني قا $\dot{t}i$ $\dot{q}a$ $\dot{t}i$
li ya ei ni qa ti li qa ti



دم
dum

تك
tak

لي \dot{a} لا يا لا لا يا ليل
li a h ya la la la ya leil



دم
dum

تك
tak

يا غي
ya ei

ني
ni

ب
bi

غن
ghan



تك
tak

دم
dum

جل
guil

ك
ka

ح
ha

لي
li

يا لازم
ya



دم
dum

دم
dum

تك
tak

لا
la

لا
la

لا
la

لا
la



تك
tak

تك
tak

-م-م-

الستة عشر (هبت رياح المحبة) موشحة مقام حجاز $\frac{22}{4}$

El Sittata achar (Habbat Riahoul Mahabbah) Mowachaha maqam Hidjaz $\frac{32}{4}$

$\text{♩} = 84$ يا ر بت ب ها
ya ri bat b ha



دُم تَك دُم تَك
dum tak dum kat

ح م حل ب با ه
houl ma ha b ba h



دُم تَك دُم دُم
dum tak dum dum

ف حر ر ك ت
fa har ra ka t



تَك دُم تَك تَك
tak dum tak tak

ن ص غ ق ل يا بي جا نم
ghou s na qa l bi ya ga nim



دم
dum

تك
tak

تك
tak

المحجر المصنوع (زارني باهي المحيا) موشحة مقام هزام ٢٨

El Mouhaggar El moussadar

(Zarani bahil mouhaya) Mouwachaha maqam Huzam 28

♩ = 69

زا را
za ra

لازم ني
ni



دم
dum

دم
dum

دم
dum

يا
ya

لي يا ل لي
lei l ya lei

ل
l

يا
ya

لا يا
ya la



تك
tak

دم
dum

تك
tak

لا لا لي لا لا
la la li ya la



تك تك
tak tak

لا لا لي لازمة
la la li



تك تك
tak tak

الرهج (غيناك وحاجياك) موشحة مقام راسن

El Rahag (Aīnaka wa hagibaka) Mowachaha maqam Rast $\frac{24}{4}$

= 72

عى
aī

نا
na



دم
dum

دم
dum

ك ح ا و ج
ka wa ha gi



تك
tak

دم
dum

تك
tak

با
ba



تك
tak

دم
dum

ك
ka

نب
nab

لن
loun



تك
tak

تك
tak

دم
dum

الفاخت (باليلة الوصل) موشحة مقام جهاركاه.

El Fakhit (Ya laïlatal wasl) Mowachaha maqam Djiharkah.

$\frac{20}{4}$

$\text{♩} = 69$ $\dot{\text{a}}$ h $\dot{\text{a}}$

dum dum

h ya laï la ta

dum tak tak dum

ya laï la ta

tak tak

الأوفر (من كنت انت حبيب) موشحة مقام راست

El Awfar (Man kounta anta habibahou) Mowachaha maqam Rast. $\frac{19}{4}$

$\text{♩} = 69$

من
maa

كنت
kount

يا عي
ya ei



دم
dum

دم
dum

ني من
ni man

كن ت ا
koun ta a

ن ث
n ta



تك
tak

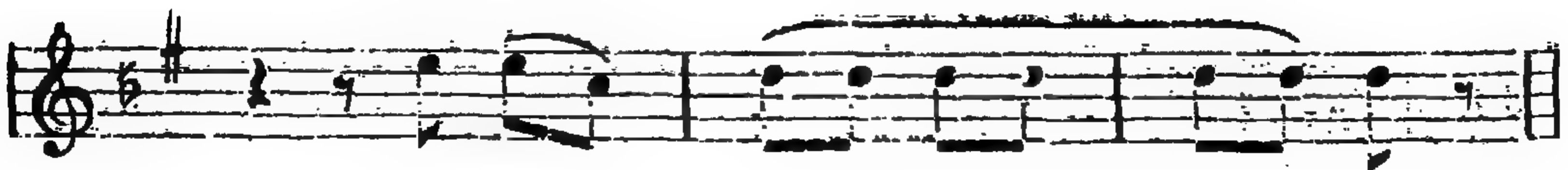
تك
tak

دم
dum

اه يا
ah ya

لي
lei

ل
l



دم
dum

تك
tak

تك
tak

الخمس (فتحت ازهار) موشحة مقام هزام

El Moukhammas (Fattahat Azhar) Mowachaha maqam Huzam

$\frac{16}{4}$

فت ح ت فت خ ت ز أ
fat ta ha fa ta ha t a z

دم
dum

دم
dum

ها ر لي لي يا
ha r lé ll a

دم
dum

تك
tak

عي ني أ هـ
ej ni a h

تك
tak

دم
dum

النوخت الهندي (يا منجبل الأقمار) موشحة مقام بياتي $\frac{16}{4}$

El Nawakht El Hindi (Ya Moukhguilal Aqmar) Mowachaha maqam Bayati $\frac{16}{4}$

$\text{♩} = 76$ يا mou kh gui la moukh gui

دُم دُم دُم تَك دُم
dum dum dum tak dum

لِلْ أَقْ مَا يَا آهْ رَ عَيْ نِي
lal aq ma r ah ya ei ni

تَك تَك دُم تَك دُم تَك تَك
tak tak dum tak dum tak tak

(١)

$\frac{14}{4}$

المحجر (هل علي الأستار هتك) موشحة

El Mouhaggar (Hal alal astari hatkoun) Mowachaha (1)

$\frac{14}{4}$

$\text{♩} = 80$ ه ل ع ل لا أ س تا
ha l a la l a s ta



دُم دُم دُم تَك دُم
dum dum dum tak dum

ر تا أس ر ه ت ك
r as ta ri ha t koun



تَك تَك
tak tak

(١) هذه الموشحة مقامها مجهول الاسم وهي تتركب من نغمتي الحسيني والفرحفازا

- 1) Le maqam de cette mowachaha n'a pas reçu de dénomination spéciale. Il consiste en une combinaison de deux maqams : Husseinî et Farahfaza.

الرّبع — (ليالي الوصل) موشحة مقام حجاز $\frac{13}{4}$

El Morabbaa(Layalil wasl) Mowachaha maqam Hidjaz $\frac{13}{4}$

$\text{♩} = 66$ ل يا لي ل يا
la ya li la ya

دُم تَك دُم
dum tak dum

لي ل يا لل وصل
li la ya lil wasl

تَك تَك دُم
tak tak dum

(١)
المدور - (قال لي) موشحة مقام راست $\frac{12}{4}$

(1)
El Modawar (kala li) Mowachaha maqam Rast $\frac{12}{4}$

$\text{♩} = 69$ قا ل لي قا ل لي من
qa la li qa la li sin

تك دم
tak dum

و يا
wou ya

تك دم دم
tak dum dum

لي ل غ ال
lei l il gha

دم
dum

(١) هذه الموشحة تبدأ من آخر الارتفاع

(1) Ce mowachaha commence par la fin du rythme

المصمودي - (أحن شوقا) موشحة مقام راست $\frac{8}{4}$

El Masmoudi (Ahinnou chawqan) Mowachaha maqam Rast $\frac{8}{4}$

$\text{♩} = 69$

ش ن احن أ
cha a hin nou



دُم دُم تَك دُم تَك
dum dum tak dum tak

و دلي إقا يا
wou qan i la di ya



دُم دُم تَك دُم تَك
dum dum tak dum tak

ر أ ر ت
rin ra ay tou



دُم دُم تَك
dum dum tak

النوخت (إملالي يادري) موشة مقام حجاز $\frac{7}{4}$

El Nawakht (Imlali ya dourri) Mowachaha maqam Hidjaz $\frac{7}{4}$

$\text{♩} = 72$ $\frac{7}{4}$

لا م لي لا م لي
m la li i m la li

دم تك دم تك تك
dum tak dum tak tak

أ يا در ري يا در ري
a h ya dour ri ya dour ri

دم تك دم تك تك
dum tak dum tak tak

السماعي الدارج (البدر لذي الزهر) موشحة مقام نهاوند $\frac{3}{4}$

El Samaï El Darig (Al Badrou ladal zouhri) Mowachaha maqam Nahawand $\frac{3}{4}$

$\text{♩} = 58$ ش نا ل ر ه ز دل ل ر بد ال
al bad rou la dal zou h ri la na ch



دم
dum

تك دم
tak dum

تك
tak

دا أ س شم
cham sa a da

را
ra



دم
dum

تك
tak

دم
dum

تك
tak

$\frac{13}{8}$

الظرافات (والذي ولأك قلبي) موشحة مقام بيّاتي

Al Zarafat (Wallazi wallaka qalbi) Mowachaha maqam Bayati $\frac{13}{8}$

$\text{♩} = 132$ بي قل ك لا ول ذي ل وال
bi qal ka la wal zi la wal
تک دم دم دم دم
tak dum dum dum dum

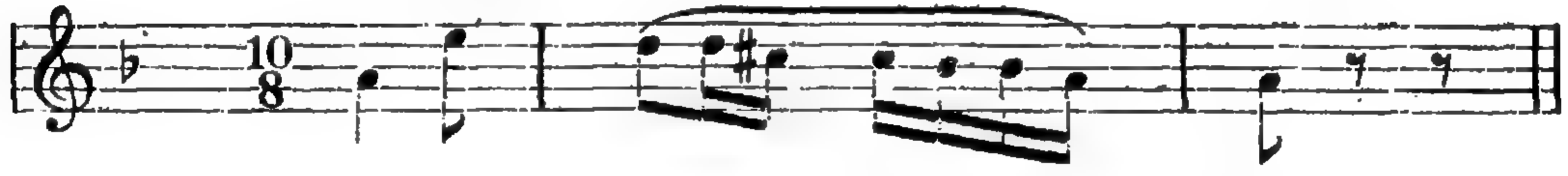


$\frac{10}{8}$


السماعي الثقيل (ياغزالا ماس عجبا) موشحة مقام حجاز

El Samaï El Thaqil (Ya ghazalan massa ogban) Mowachaha maqam Hidjaz $\frac{10}{8}$

$\text{♩} = 132$ يا غ زا لا
ya gha za lan
تک دم دم دم
tak dum dum dum



ما س ع ج با
ma sa o g ban
تک دم دم دم
tak dum dum dum



$\frac{9}{8}$

الأقصاق (ما احتيالي) موشحة مقام حجاز

El Aqsaq (Mahtiyali) Mowachaha maqam Hidjaz

$\frac{9}{8}$

$\text{♩} = 132$

لي يا تي مع
li ya ti mah



دُم تَك دُم تَك تَك
dum tak dum tak tak

قي فا ري يا
qi fa ri ya



دُم تَك دُم تَك تَك
dum tak dum tak tak

السماعي السرنبند (يا من لعبت) موشحة مقام راست $\frac{2}{8}$

El Samaï El Sarabande (Ya man laïbat) Mowachaha maqam Rast $\frac{3}{8}$

$\text{♩} = 208$ يا من له بت ش ه ب مو
ya man laï bat bi hi cha mou lou



دم تك دم تك دم تك
dum tak dum tak dum tak

ما أل طف ش ه ش ذ ها ما يل
ma al tafa ha zi hich cha ma yil



دم تك دم تك دم تك
dum tak dum tak dum tak

الايقاعات ^(١) المستعملة في سوريا وبخاصة في حلب وتخليصها الى بسيط وأعرج مع نماذج تلمينية ^(٢)

مقدمة من الاستاذ علي درويش

Communications sur les Rythmes ^(١) employés en Syrie et spécialement à Alep, et leur décomposition en mesures simples et composés, avec des exemples de mélodies composées sur ces rythmes, ^(٢)

par : Mr. Aly Darwiche.

(١) قراءة الايقاعات تكون من اليمين الى اليسار

(1) Lire les notes de gauche à droite.

(٢) ♯ = نصف ديز ♮ = نصف بيمول

(2) ♯ = demi-dièze - ♭ = demi-bémol.

♩ = ٦٩

ايقاع فتح (بسيط) $\frac{176}{4}$

Rythme Fath (simple)

$\frac{176}{4}$

♩ = ٦٩

دم
dum



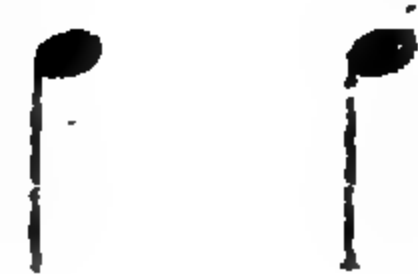
تك تك
tak tak



دم
dum



تك تك
tak tak



ت كا
ta ka



دم
dum



تك تك
tak tak



دم
dum



تك
tak



دم
dum



تك
tak



دم
dum



ت كا
ta ka



دم تك ت كا دم
dum tak ta ka dum



تك
tak



تك
tak



دم
dum



ت	كا	ت	كا	دم	ت	كا
ta	ka	ta	ka	dum	ta	ka
پ	پ	پ	پ	○	پ	پ

دم	تك	ت	كه	دم	تك	دم	دم
dum	tak	ta	kah	dum	tak	dum	dum
پ	پ	پ	پ	پ	○	○	○

دم	ت	كا	ت	كا	دم
dum	ta	ka	ta	ka	dum
○	پ	پ	پ	پ	○

ت	كا	دم	دم	تك	ت	كه
ta	ka	dum	dum	tak	ta	kah
پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ

دم	تك		ت	ك	دم		تا	هك
dum	tak		ta	kah	dum		ta	hak
پ	پ	...	پ	پ	پ	...	پ	پ

ت	ك	ت	ك		دم	تك		تك
ta	kah	ta	kah		dum	tak		tak
پ	پ	پ	پ	...	پ	پ	...	پ

دم	تك		تك		دم	تك		دم	دم
dum	tak		tak		dum	tak		dum	dum
پ	پ	...	پ	...	پ	پ	...	پ	پ

تا	هك		ت	ك	ت	ك
ta	hak		ta	kah	ta	kah
پ	پ	...	پ	پ	پ	پ

بشرو إسماعيل البياتي

♩ = 69

Bechraw Ishaq El Bayati



دم
dum

تك
tak

تك
tak



دم
dum

تك
tak

تك
tak



ت
ta

كا
ka

دم
dum



تك
tak

تك
tak

دم
dum



دُم
dum



دُم
dum

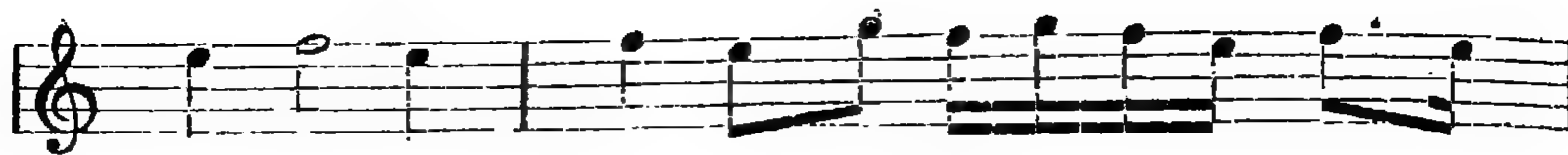


ka

دُم تَک دُم کَ تَ
dum tak ta kah dum



تک
tak



دُم
dum

ت
ta

ك
ka



ت
ta

ك
ka

دُم
dum



ت
ta

ك
ka

دُم
dum

تَك
tak

كِه ت
ta kah

دُم
dum



تَك
tak

دُم
dum

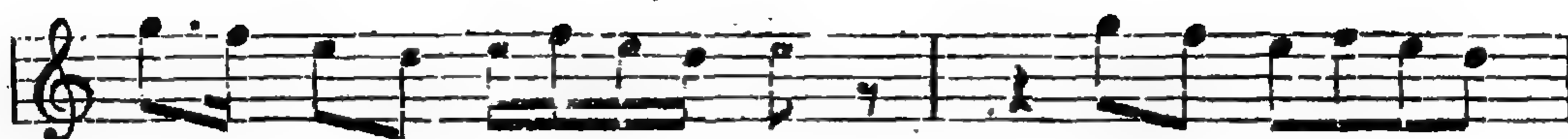


دُم
dum

دُم
dum

تَك
tak

كَ
ka



ت
ta

كَ
ka

دُم
dum



ت
ta

كَ
ka

دُم
dum

دُم
dum



تَك
tak

ت
ta

كَ
ka

دُم
dum

تَك
tak

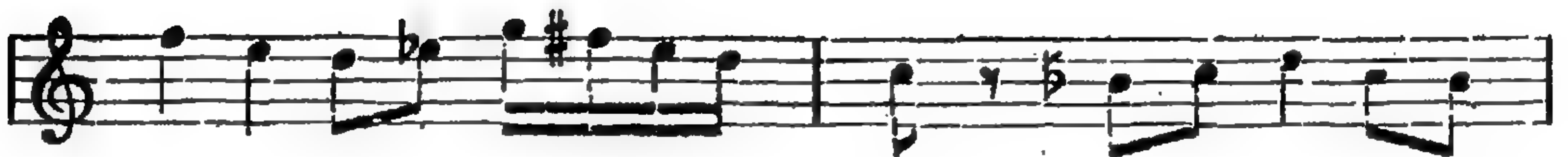


ت ك ه دم
ta kah dum

تا مك
ta hak



تك ك ت ك ه دم تك
tak kah ta kah dum tak



تك
tak

دم
dum

تك
tak



تك
tak

دم
dum

تك
tak

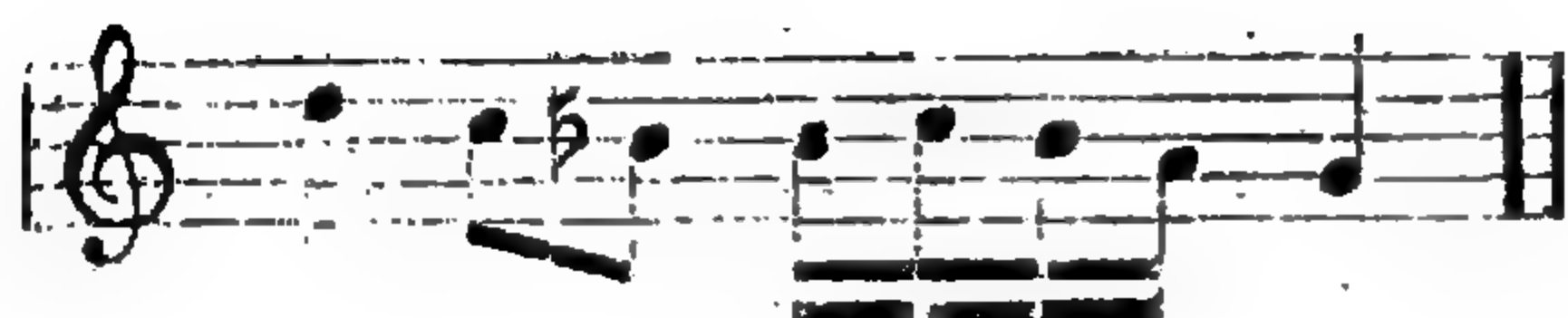


دُم
dum

دُم
dum

تَا
ta

هَكْ
hak



تَا كَهْ
ta kah

تَا
tà

كَهْ
kah



♩ = ۶۷

$\frac{128}{4}$

ایقاع نهاوی او حاوی (بسیط)

Rythme Hawi (simple)

$\frac{128}{4}$

♩ = 76

دم dum		ت ta		کا ka		دم dum		تک tak
○	⋮	○	⋮	○	○	○	○	○

ت ta	کا kah	دم dum	تا ta	ک k	دو du	م m	ت ta
○	○	○	○	○	○	○	○

کا ka	ت ta		کا ka	دم dum		ت ta
○	○	⋮	○	○	○	○

ك	ت		ك	دم	تك	ت	كه	دم
ka	ta		ka	dum	tak	ta	kah	dum
پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ

تك		دم		دم		ت	ك
tak		dum		dum		ta	ka
و	و	و		پ	پ

ت	ك		دم		ت	ك	دم	دم
ta	ka		dum		ta	ka	dum	dum
پ	پ	و	پ	پ	پ	پ

تك	ت	ك		دم	تك	ت	ك	دم
tak	ta	ka		dum	tak	ta	ka	dum
پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ

تا	هك		ت	كه	ت	كه	دم	تك
ta	hak		ta	kah	ta	kah	dum	tak
پ	پ	...	پ	پ	پ	پ	پ	پ

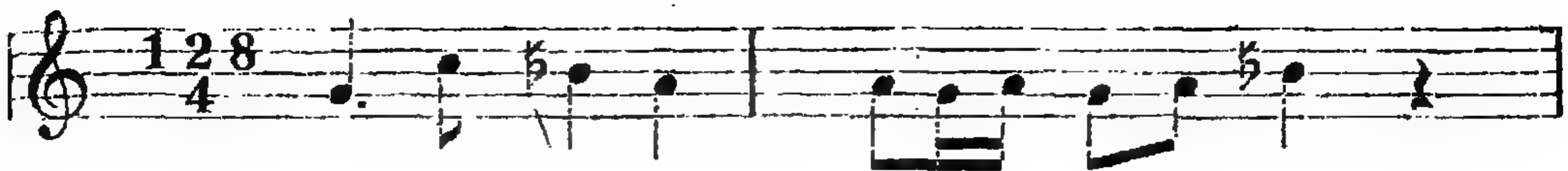
تك		دم	تك		تك		دم	تك
tak		dum	tak		tak		dum	tak
و	...	پ	پ	...	و	...	پ	پ

دم	دم		تا	هك	ت	كا	ت	كا
dum	dum		ta	hak	ta	ka	ta	ka
پ	پ	...	پ	پ	...	پ	پ	پ

بشرو مقام سازکار

Bechraw maqam Sazkar

$\bullet = 76$



دُم
dum

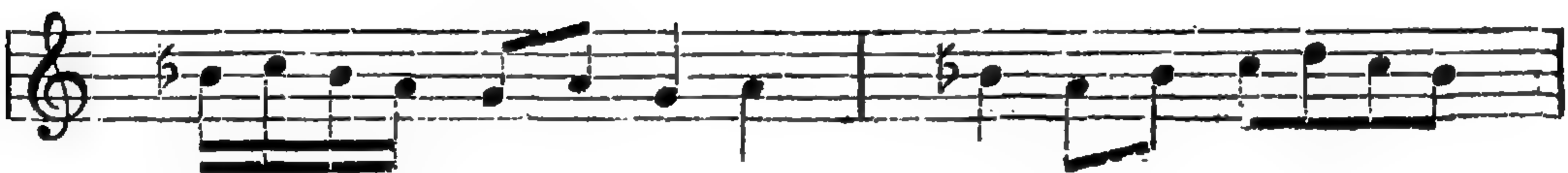
ت
ta



کا
ka

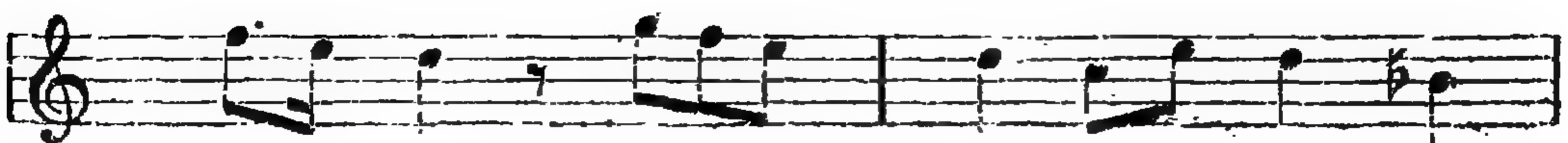
دُم تک
dum tak

ت کا دُم تک
ta kah dum tak



دُم
dum

ت
ta

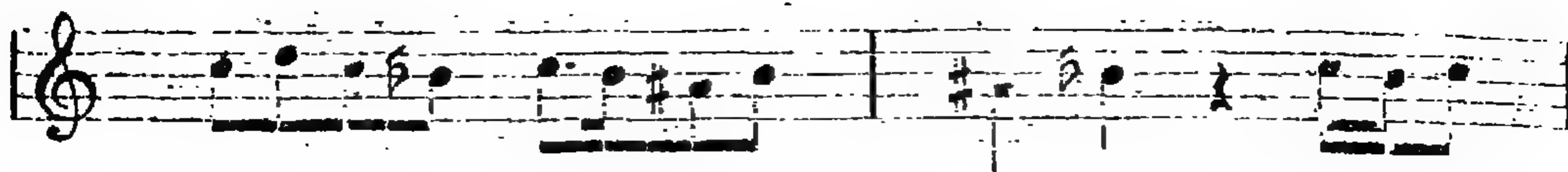


کا
ka

ت
ta

کا
ka

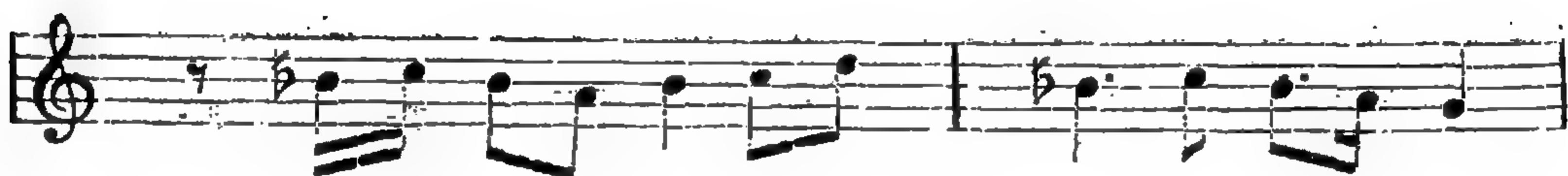
دُم
dum



ت کا ت
ta ka ta .

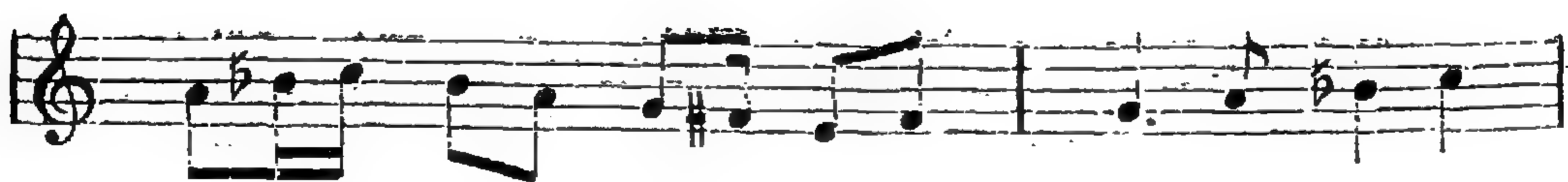


کا دم تک تک دم تک
ka dum tak taka dum tak



دم
dum

دم
dum



ت
ta

کا
ka

ت
ta

کا
ka



دُم
dum

ت
ta

ک
ka



دُم
dum

دُم
dum

تک
tak

ت

ک
ka



دُم
dum

تک
tak

ت
ta

ک
ka

دُم
dum



تا
ta

تک
hak

ت
ta

ک
kah

ت
ta

ک
kah



$$\bullet = 72$$

إيقاع زنجير التركي (بسيط) $\frac{120}{4}$

وهو مركب من خمس إيقاعات: (١) الجفتة دويك (٢) الفاخنة

(٣) الجنبير (٤) الدور الكبير (٥) البرفشان

Rythme Zingir El Turki (simple) $\frac{120}{4}$ $\bullet = 72$

Il se compose des cinq rythmes suivants :

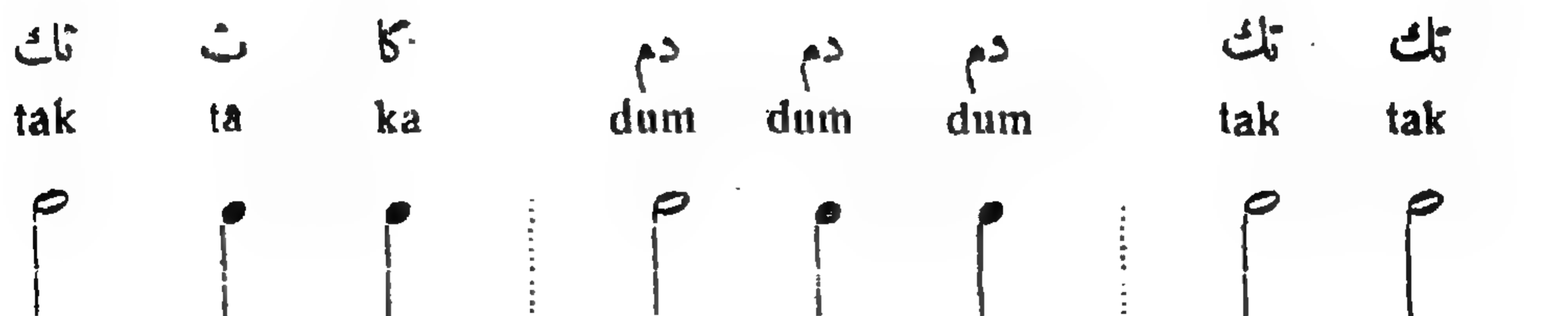
(1) Al Chifta duyek, (2) Al Fakhitah, (3) Al Chanbar,

(4) Al Dawir Ei Kabir, (5) Al Berefchane.



جفتة دويك $\frac{1}{4}$

Chifta duyek $\frac{1}{4}$



فاخنة $\frac{20}{4}$

Fakhitah $\frac{20}{4}$

تک دم
tak dum



تا هک
ta hak



ت کا
ta ka



ت کا
ta ka



دم ت کا
dum ta ka



دم دم دم
dum dum dum



تک تک
tak tak



چنبر $\frac{24}{4}$

Chanbar $\frac{24}{4}$

تک دم
tak dum



تا هک
ta hak



ت کا
ta ka



ت کا
ta ka



دم دم
dum dum



تک دم تک
tak dum tak



ت کا دم تک
ta kah dum tak



دور کبیر $\frac{28}{4}$

Dawir Kabir $\frac{28}{4}$

تك	تك	دم	دم	تا	هك
tak	tak	dum	dum	ta	hak
م	م	م	م	م	م

ت	كا	ت	كا	دم	تك	دم
ta	ka	ta	ka		tak	dum
م	م	م	م	م	م	م

برفشان $\frac{32}{4}$

Berefchane $\frac{32}{4}$

	تك	دم	دم	تك	دم	دم
	tak	dum	dum	tak	dum	dum
م	م	م	م	م	م	م

تا	هك	ت	كا	ت	كا
ta	hak	ta	ka	ta	ka
م	م	م	م	م	م

♩ = ٦٣

Rythme Thaqil El Turki (simple) $\frac{96}{4}$

إيقاع ثقيل التركي (بسيط) $\frac{٩٦}{٤}$

♩ = 63

دُم
dum



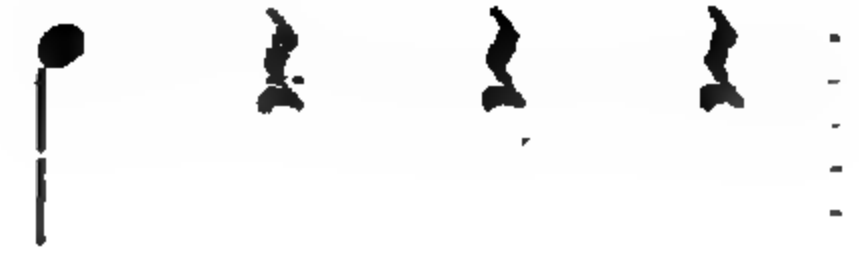
ت
ta



كَا
ka



دُم
dum



ت
ta



كَا
ka



ت
ta



كَا
ka



دُم
dum



ت
ta



كَا
ka



تک دم که ت تک دم
tak dum kah ta tak dum

تک
tak



دم
dum

دم
dum



تک
tak

دم
dum

تک
tak



تک
tak

دم
dum



ث نك
 ta ka
 دم دم
 dum dum
 تك ث كا
 tak ta ka

دم تك
 dum tak
 ث كا دم
 ta ka dum
 تا هك
 ta hak

ث كا ث كا
 ta ka ta ka

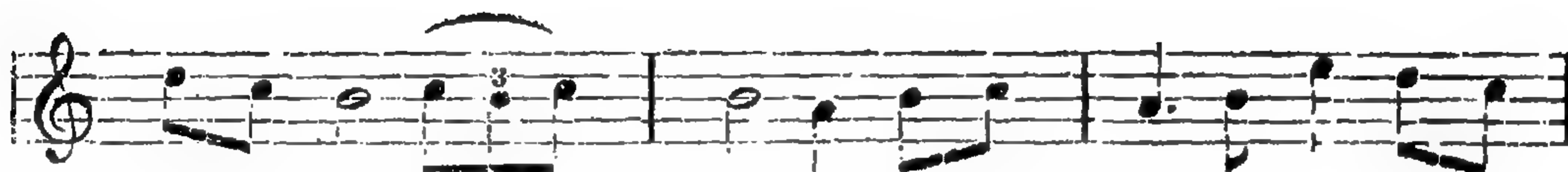
بشرو مقام زیر گوله

Bechraw Maqam Zirgulah

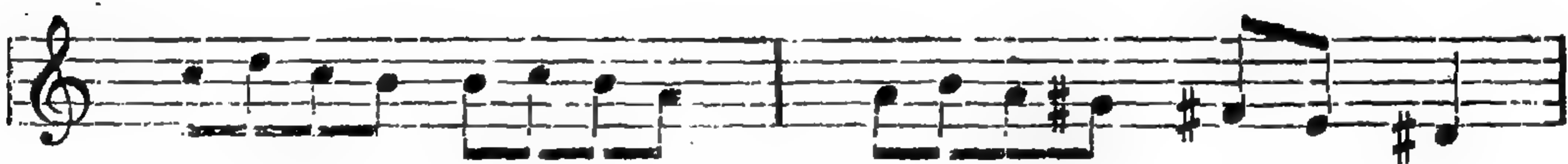
♩ = 63



دُم ت کا دُم
dum ta ka dum



ت کا ت کا دُم
ta ka ta ka dum



ت کا دُم تَک ت ک دُم
ta ka dum tak ta ka dum



تاك
tak

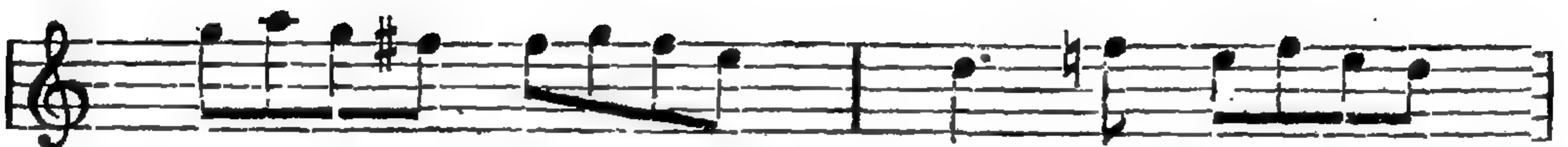
تاك
tak

دم
dum



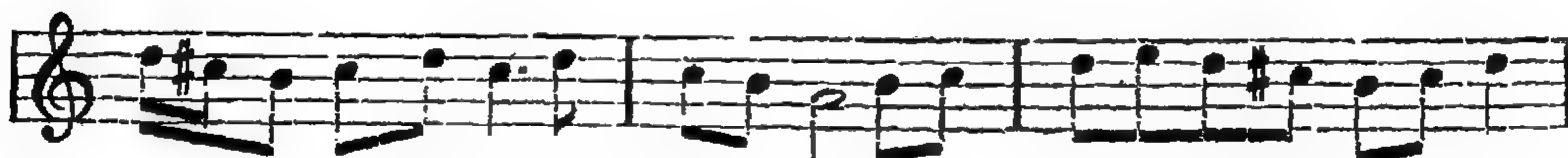
دم
dum

تاك
tak



دم
dum

تاك
tak



تاك
tak

دم
dum

تا
ta

كا
ka



دُم دُم تَك ت كَا دُم تَك
dum dum tak ta ka dum tak



ت كَا دُم تَا حَك
ta ka dum ta hak



ت كَا ت كَا
ta ka ta ka

♩ = ٦٦

إيقاع رمل التركي (بسيط) $\frac{٥٦}{٤}$

Rythme Raml El Turki (Simple) $\frac{56}{4}$

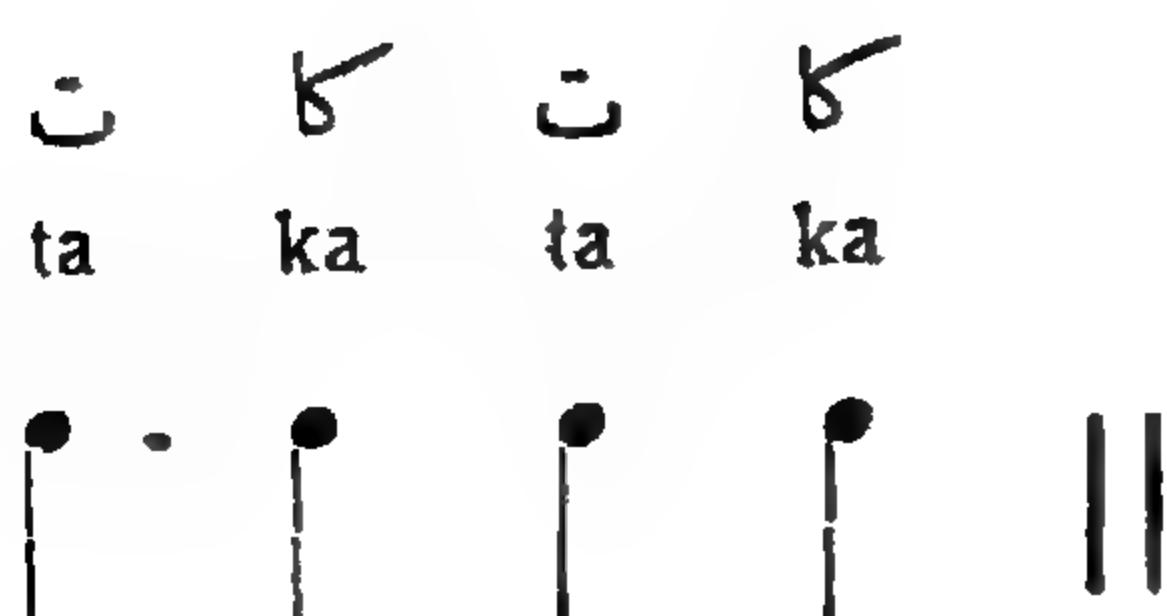
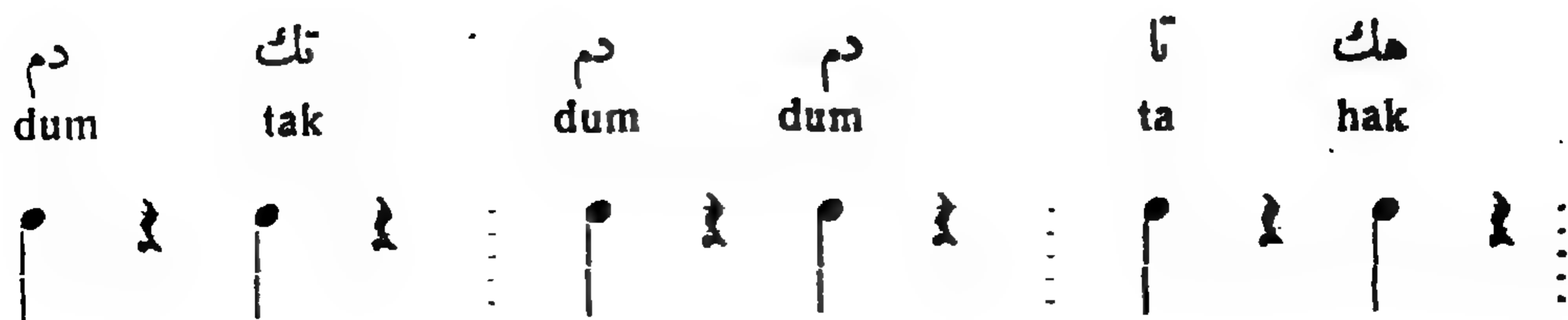
♩ = 66

دُم dum ت ta كا ka دُم dum

ت ta كا ka ت ta كا ka دُم dum

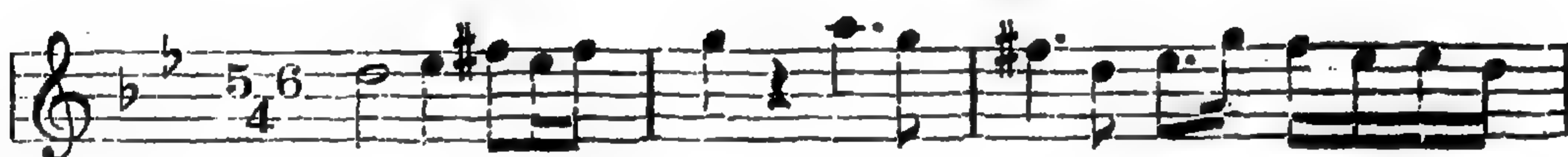
ت ta كا ka دُم dum تك tak ت ta كه kah دُم dum

تك tak تك tak



موشحة (أي ظبي لوا)
Mowachaha (Ay Zabya Liwa)

♩ = 66



دُم تَا كَا دُم
dum ta ka dum



تَا كَا تَا كَا دُم
ta ka ta ka dum




♩ = ۶۹

ایقاع نیم ثقیل ترکی (بسیط) $\frac{48}{4}$


Rythme Nim Saqil Turki (Simple) $\frac{48}{4}$

♩ = 69


دُم ت ک دُم
dum ta ka dum




ت ک ت ک
ta ka ta ka

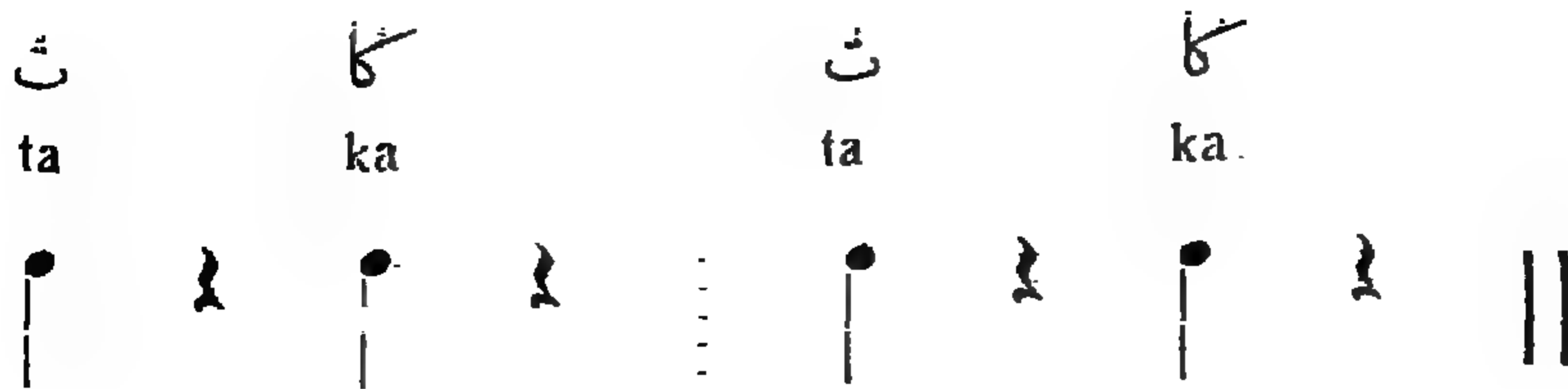


دُم ت ک دُم تک
dum ta ka dum tak



ت ک دُم ت حک
ta ka dum ta hak





موشحة (بدرُ حسن زار)

Mowachaha (Badrou Husnin Zara)

| = 69



دُم
dum

ت ك
ta ka



دُم
dum

ت ك
ta ka



ت
ta

ك
ka

دُم
dum



♩ = ٨٤

إيقاع هزج تركي (بسيط) $\frac{44}{4}$

Rythme Hazag Turki (Simple)

$\frac{44}{4}$

♩ = 84

دُم دُم دُم تَك
dum dum dum tak

♩ ♩ ♩ ♩ : ♩ ♩ ♩ ♩ : ♩ ♩ ♩ ♩

دُم دُم تَك
dum dum tak

: ♩ ♩ ♩ : ♩ ♩ ♩ ♩

ت ك ت ك دُم تَك دُم
ta ka ta ka dum tak dum

♩ ♩ ♩ ♩ : ♩ ♩ ♩ ♩ : ♩ ♩ ♩ ♩

دُم ت هَك
dum ta hak

: ♩ ♩ ♩ ♩ : ♩ ♩ ♩ ♩ :

ث ك ث ك
 ta ka ta ka
 ||

بشرو مقام بسته نكار
 Bechraw Maqam Bastanigar



دم
 dum

دم
 dum

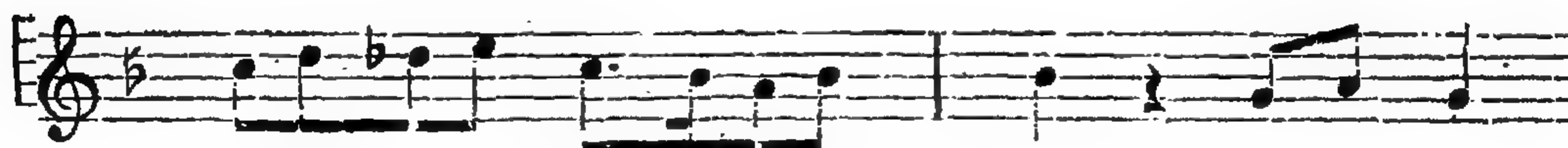
دم
 dum



تك
 tak

دم
 dum

دم
 dum



تك
 tak

ت
 ta

ك
 ka

ت
 ta

ك
 ka



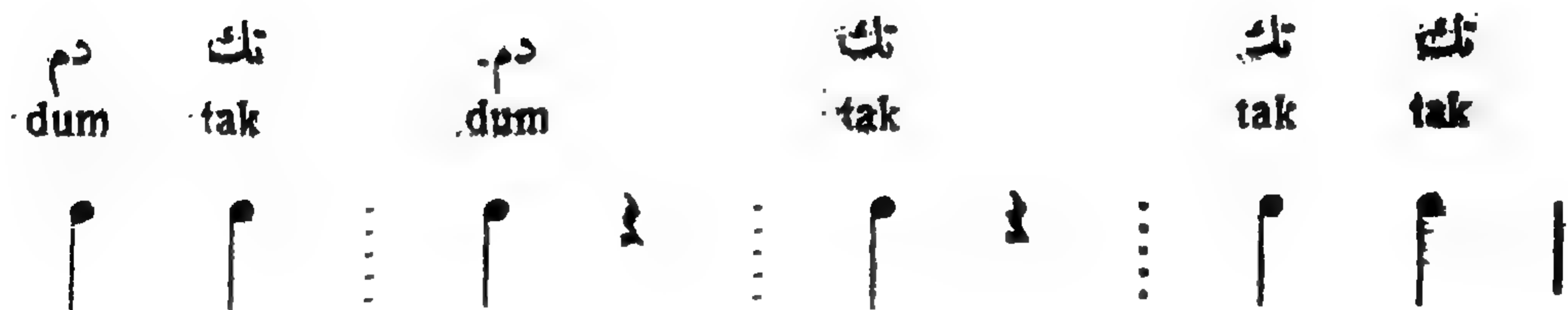
$$\text{♩} = 80$$

إيقاع نقش الستة والثلاثين (بسيط) $\frac{36}{4}$

هذا الإيقاع مستعمل في حلب ويتركب من ثلاثة أوزان :
(١) مخمس عربي (٢) روان مصري (٣) نصف مخمس تركي يكرر مرتين

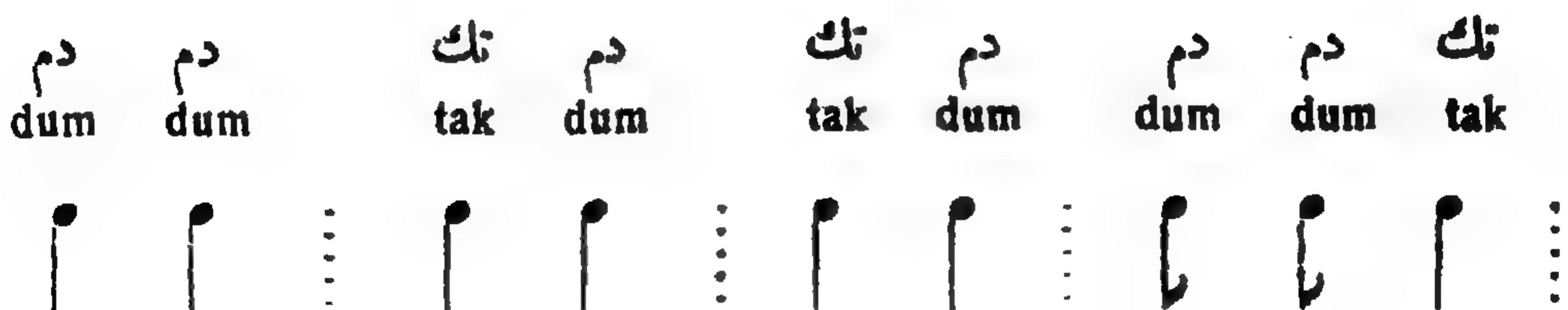
Rythme Naqche El Sitta wal Salaçine (Simple) $\frac{36}{4}$ $\text{♩} = 80$

Il se compose de : (1) Moukhammas Arabi, (2) Rawan masri
(3) Nisf moukhammas turki, à répéter deux fois.



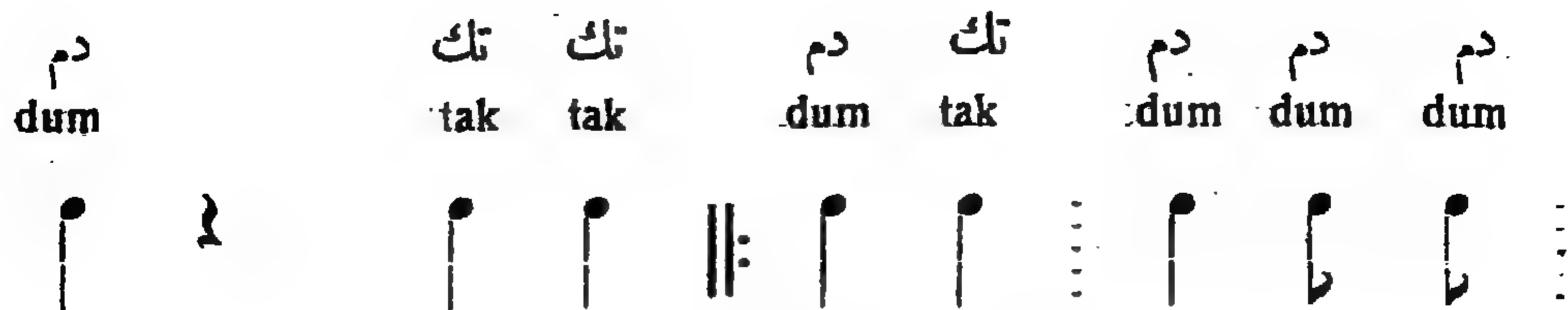
مخمس عربي $\frac{8}{4}$

Moukhammas Arabi $\frac{8}{4}$



روان مصري $\frac{12}{4}$

Rawan Masri $\frac{12}{4}$



نصف مخمس تركي $\frac{8}{4}$

Nisf Moukhammas Turki $\frac{8}{4}$



موشحه (افراحنا دامت)

Mouwachaha (Afrahouna Damatte)





تک دم دم
tak dum dum

دم
dum

تک
tak

تک
tak



دم
dum
 $\frac{8}{4}$

تک
tak

دم دم دم
dum dum dum

تک
tak

دم
dum

تک تک
tak tak

$\text{♩} = 76$

إيقاع فرع تركي (بسيط) $\frac{32}{4}$

Rythme Faraa Turki (Simple) $\frac{32}{4}$

$\text{♩} = 76$

دم
dum

ت
ta

كا
ka

دم
dum



تک
tak

دم
dum

تک
tak



ث ك دم
ta ka dum



تَا هَك
ta hak



ت ك ت ك
ta ka ta ka



بشرو مقام نکریز

Bechraw Maqam Nakriz

$\text{♩} = 76$



دم
dum

ت
ta

ك
ka



دم
dum

تَك
tak



تک دم
dum tak

ت کا دم
ta ka dum

تا هک
ta hak



ت کا
ta ka

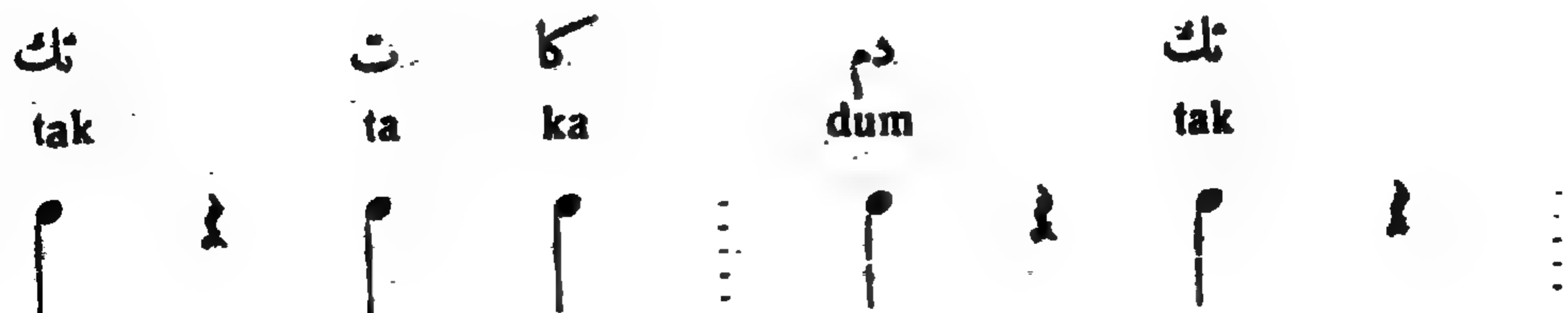
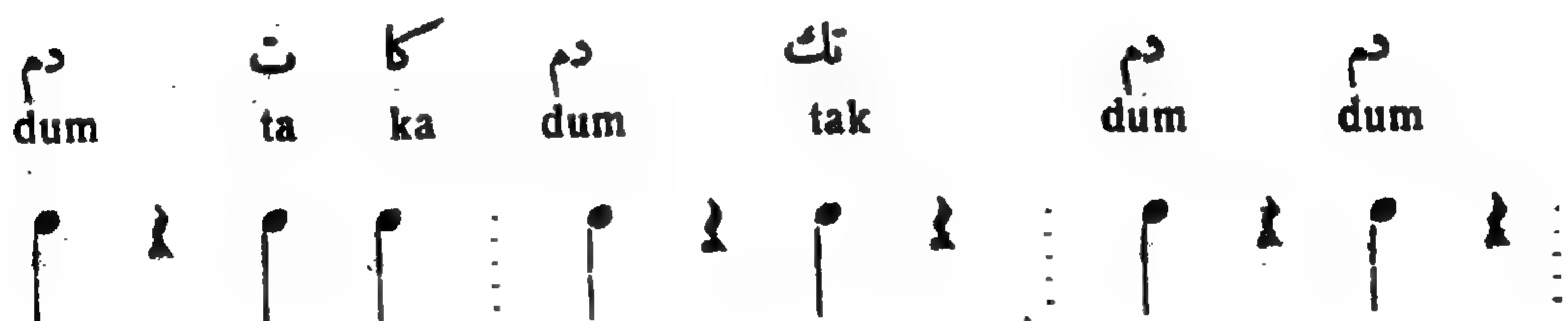
ت کا
ta ka

$\text{♩} = 80$

ایقاع مخمس ترکی (بسیط) $\frac{32}{4}$

Rythme Moukhammas Turki(Simple) $\frac{32}{4}$

$\text{♩} = 80$



ت کا دم
ta ka dum



تا حاک
ta hak



ت کا ت کا
ta ka ta ka



بشرو مقام سپهر

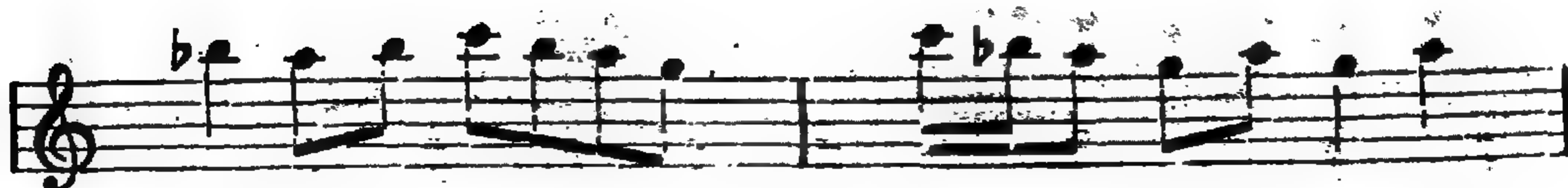
Bechraw Maqam Sabhar

$\text{♩} = 80$



دم کا ت
dum ta ka

دم تک
dum tak



دم دم
dum dum

تک
tak

ت کا
ta ka



دم
dum

تك
tak

ت
ta

كا
ka

دم
dum



تا
ta

حك
hak

ت
ta

كا
ka

تا
ta

كا
ka

$\text{♩} = 80$

Rythme Berefchane Turki (Simple)³²/₄

إيقاع برفشان تركي، (بسيط) $\frac{32}{4}$

$\text{♩} = 80$

دم
dum

تك
tak

دم
dum

تك
tak



دم
dum

دم
dum

تك
tak



دُم دُم تَا هَك
dum dum ta hak

تَا كَا تَا كَا
ta ka ta ka

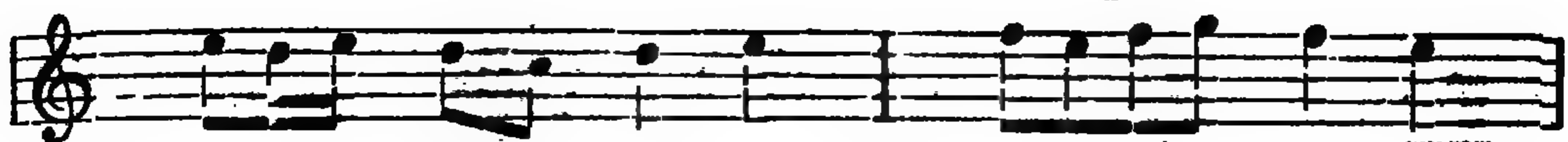
بشرو مقام عجم مرصع

Béchraw Maqam Ajam Mourassaa

$\text{♩} = 80$

دُم تَا دُم
dum tak dum

تَا دُم دُم تَا
tak dum dum tak



دُم
dum

دُم
dum

تَا
ta

هَكْ
hak



تَا كَا
ta ka

تَا كَا
ta ka

♩ = ٨٠

Rythme khafif El Turki (Simple) $\frac{32}{4}$

إيقاع خفيف التركي (بسيط) $\frac{32}{4}$

♩ = 80

دُم تَكْ تَكْ
dum tak tak

دُم تَكْ تَكْ
dum tak tak

دُم تَا كَا
dum ta ka

دُم تَكْ تَكْ
dum tak tak

دُم	تَك	كَا	دُم	دُم	تَك	تَا	كَا
dum	tak	ka	dum	dum	tak	ta	kah
م	١	م	م	م	م	م	م

دُم	تَك	تَا	كَا	دُم	تَا	هَك	تَا	كَا	تَا	كَا
dum	tak	ta	kah	dum	ta	hak	ta	kah	ta	kah
م	م	م	م	م	م	م	م	م	م	م

وملحن عليه بشرو مقام روتقي نفا

Le Bechraw Raounaq Nama est composé sur ce Rythme .

♩ = 80

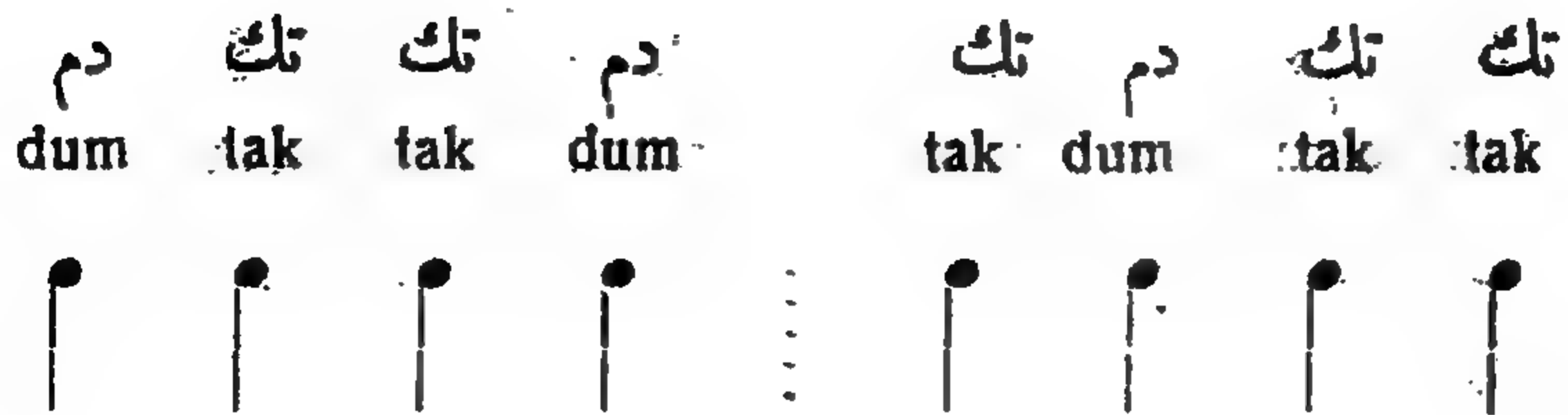
إيقاع الخفيف المستعمل في حلب (بسيط) $\frac{32}{4}$

Rythme El Khafif , employé à Alep . (Simple) $\frac{32}{4}$

♩ = 80

دُم	تَك	تَك	دُم	تَك	تَك
dum	tak	tak	dum	tak	tak
م	١	م	م	م	م

دُم	تَك	تَك	دُم	تَك	تَك
dum	tak	tak	dum	tak	tak
م	١	م	م	م	م



موشحه مقام حسيني (العزار المسلسلة)

Mouwachaha Maqam Husseiny (Al Azar El Mouçalsalah)

$\text{♩} = 80$



دُم تَك تَك دُم تَك تَك
dum tak tak dum tak tak



دُم تَك تَك دُم تَك تَك
dum tak tak dum tak tak



دم
dum

تك تك
tak tak

تك دم دم دم دم
tak dum dum dum dum tak



دم
dum

تك
tak

تك دم
tak dum

تك
tak

دم
dum

تك
tak

تك
tak

$\text{♩} = 84$

إيقاع الترك زرب (اعرج) مستعمل في حلب $\frac{29}{4}$

Rythme Al Tark Zarb(composé) employé à Alep $\frac{29}{4}$

$\text{♩} = 84$

دم
dum

تك
tak

تك
tak

$\frac{2}{4}$



دم
dum

تك
tak

دم
dum

دم
dum

دم
dum

تك tak دم dum تك tak كا ka دم dum



$\frac{3}{4}$

$\frac{2}{4}$

تك tak دم dum تك tak تك tak



موشحه (قط المزن الآلي)

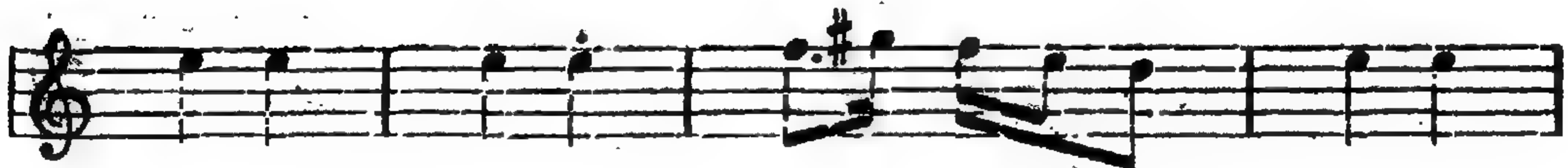
Mouwachaha (Nacqatal Mouznoul Laali)

$\text{♩} = 84$



دم dum

تك tak



تك tak

دم dum

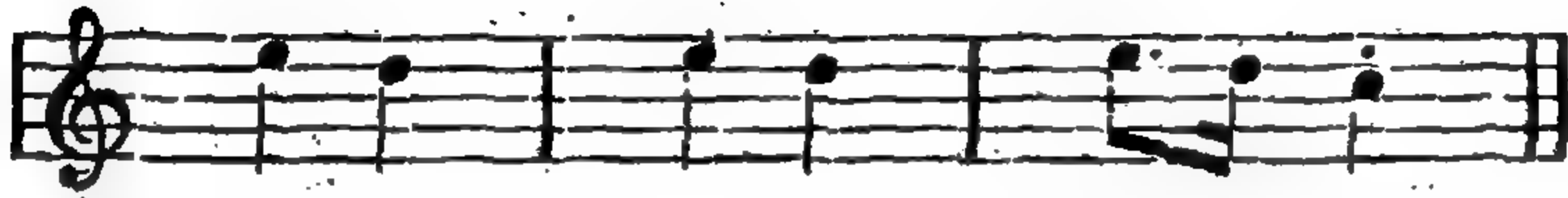
تك tak

دم dum



دُم دُم تَك
dum dum tak

دُم تَك كَا دُم
dum tak ka dum



تَك
tak

دُم
dum

تَك
tak

تَك
tak

♩ = ٦٦

إيقاع الدور الكبير المستعمل في حلب (بسيط) $\frac{4}{8}$

Rythme Dawir El Kabir, employé à Alep (Simple) $\frac{28}{4}$

♩ = 66

دم	تك	دم	دم	دم		تك	تك	دم	تك
dum	tak	dum	dum	dum		tak	tak	dum	tak
♩	♩	♩	♩	♩	⋮	♩	♩	♩	♩

تك		تك			تك	تك	دم	
tak		tak			tak	tak	dum	
♩	♩	♩	♩	⋮	♩	♩	♩	♩

تك	تك	دم			تك		تك	تك
tak	tak	dum			tak		tak	tak
♩	♩	♩	♩	⋮	♩	♩	♩	♩

دم		تك	تك	
dum		tak	tak	
♩	♩	♩	♩	

موشحة (قل أرباً بالتصابي)

Mouwachaha (Qol Aarbaou bittaçabi)

♩ = 69

قل
qol

أ
a

أ
a

ر
r

با
ba



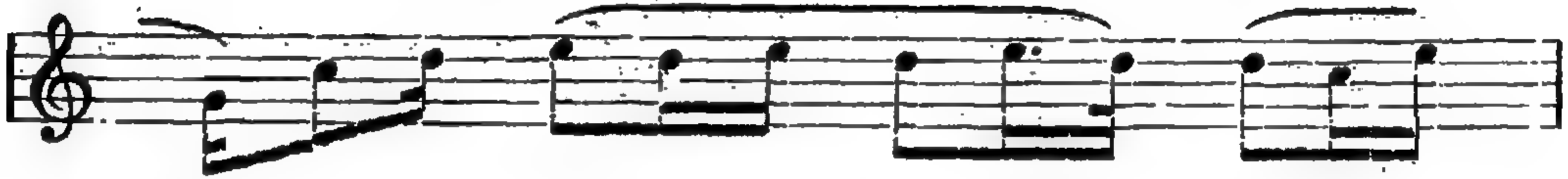
دم
dum

تك
tak

دم دم دم
dum dum dum

بت ت ما
bit ta ça

بي
hi



تك
tak

تك
tak

دم
dum

تك
tak

يا ل ل ل ل ل لا يا
ya la la la la la la va

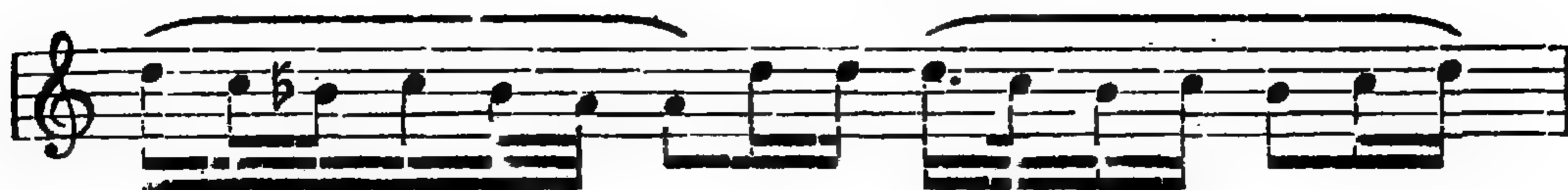


تك
tak

تك
tak

لي
lei

سا ت ات ل
I at ta ça



تك
tak

تك
tak

دم
dum

بي
bi

م ن ان
in na ma

من ن ان ن
n in na man

ن ان
in na



تك
tak

تك
tak

دم
dum

تك
tak

تك
tak

تك
tak

م
ma

ن
n



دم
dum

تك
tak

تك
tak

♩ = ٦٦

إيقاع الرمل المستعمل في حلب (بسيط) $\frac{28}{4}$

Rythme El Ramal, employé à Alep (Simple) $\frac{28}{4}$

♩ = 66

دم		تك	تك		دم		تك
dum		tak	tak		dum		tak
♩	♩	♩	♩	⋮	♩	♩	♩

تك	تك	دم			تك	تك	دم	دم	دم
tak	tak	dum			tak	tak	dum	dum	dum
♩	♩	♩	♩	⋮	♩	♩	♩	♩	♩

تك		تك	تك		دم	تك	تك	دم
tak		tak	tak		dum	tak	tak	dum
♩	♩	♩	♩		♩	♩	♩	♩

تك	دم	تك	تك	
tak	dum	tak	tak	
♩	♩	♩	♩	

موشحة (الرقق بفتون)

Mouwachaha (Al Rifqou bimaftouni)

♩ = 66 ا ر ر ق ب مف مف
a r ri f qou bi maf maf

 دم تك تك دم تك
 dum tak tak dum tak

 تو ك ن في ص ص
 tou ni ka fa s sab

 تك تك دم تك تك دم دم
 tak tak dum tak tak dum dum

 ص ت ت ب ي
 sa bou ta ta y

 تك تك تك دم تك تك دم
 tak tak tak dum tak tak dum

 يم جا هي نم
 youm hi ga nim

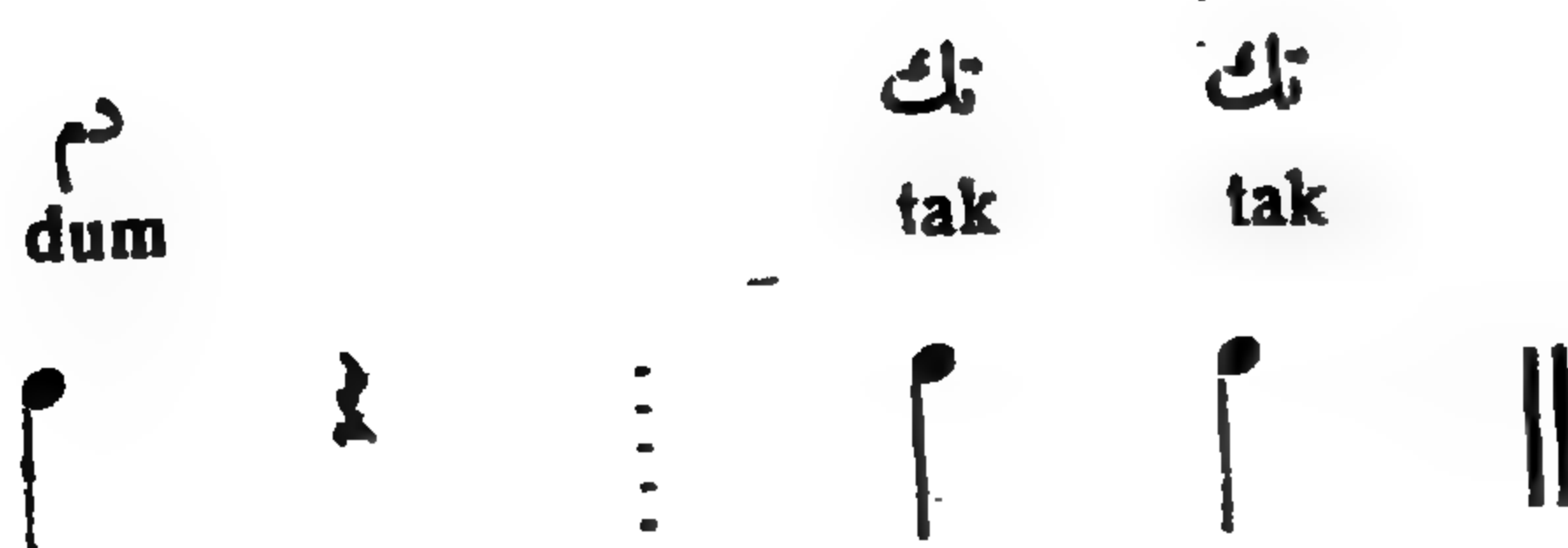
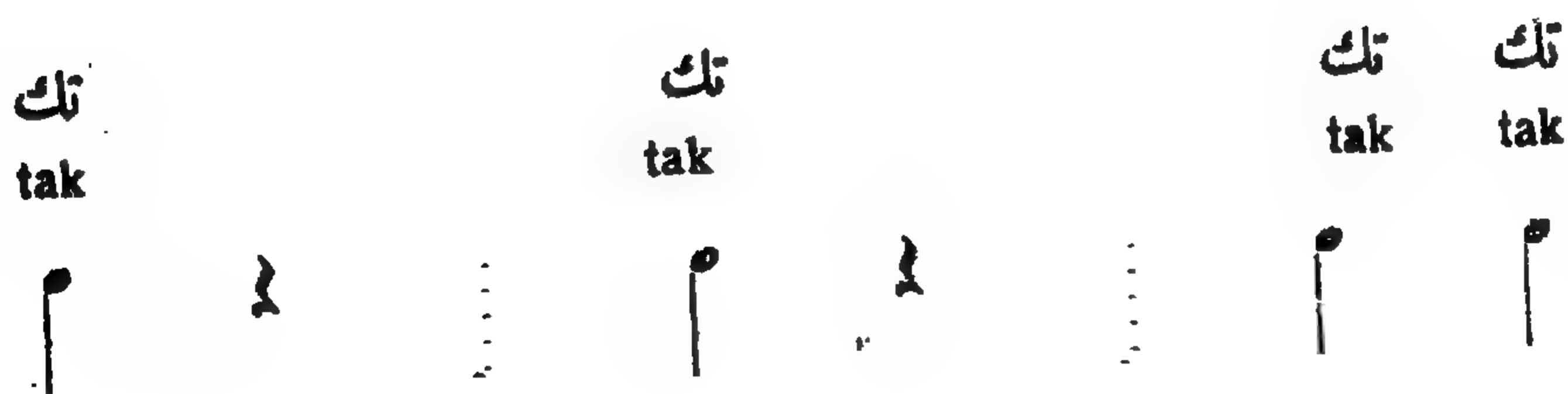
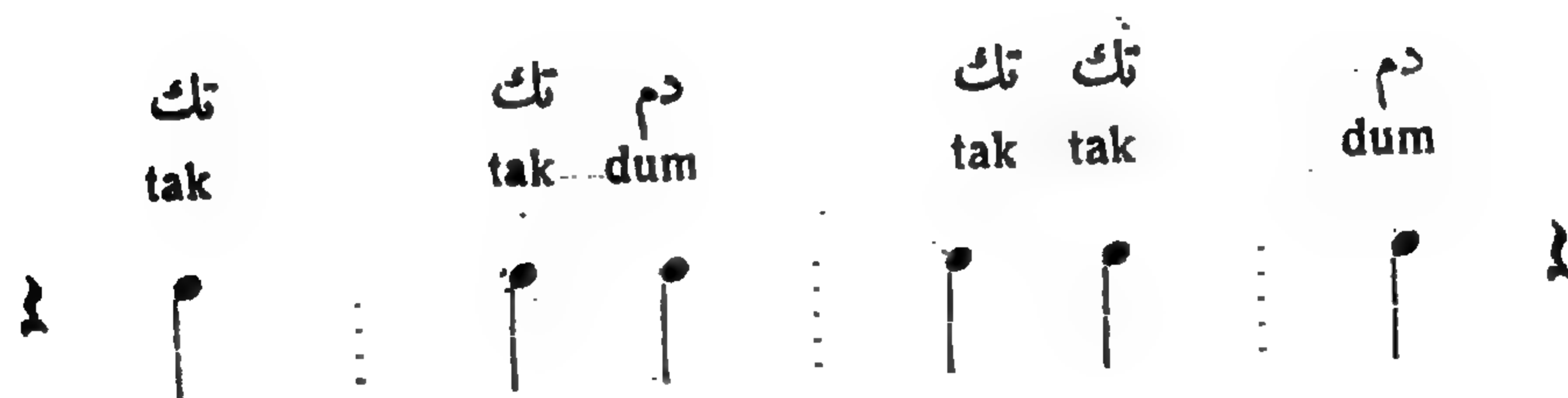
 دم تك تك تك
 tak dum tak tak tak

إيقاع ورش المستعمل في حلب (بسيط) $\frac{26}{4}$

$\text{♩} = 66$

Rythme Warache employé à Alep (Simple) $\frac{26}{4}$

$\text{♩} = 66$



موشحة (ياساكناففؤادى)

Mouwachaha (Ya Sakinan 'bifouàdi)

♩ = 66 يا سا كى نان آ ه
Ya sa ki nan a h



تاك دم دم دم تاك
dum tak dum dum dum tak

سا كى نان ب ف آ آ دى ن ما
sa ki nan bi fou a di a ma na



تاك تاك تاك تاك دم
tak tak tak tak dum

ما
ma

نا
na

ثار
tar

أ
a



تاك تاك
tak tak

دم
dum

تاك
tak

تاك
tak

وي
wi

دا
da

دي
di



تاك
tak

تاك
tak

دم
dum



تاك تاك
tak tak

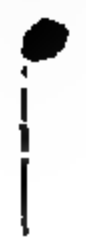
ایقاع فرنکچین ترکی (بسیط) $\frac{24}{4}$

$\text{♩} = 72$

Rythme Frankchine Turki (Simple) $\frac{24}{4}$

$\text{♩} = 72$

دم
dum



دم
dum



دم
dum



دم
dum



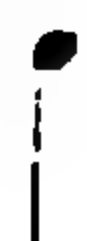
ت
ta



کا
ka



ت
ta



کا
ka



ت
ta



کا
ka



ت
ta



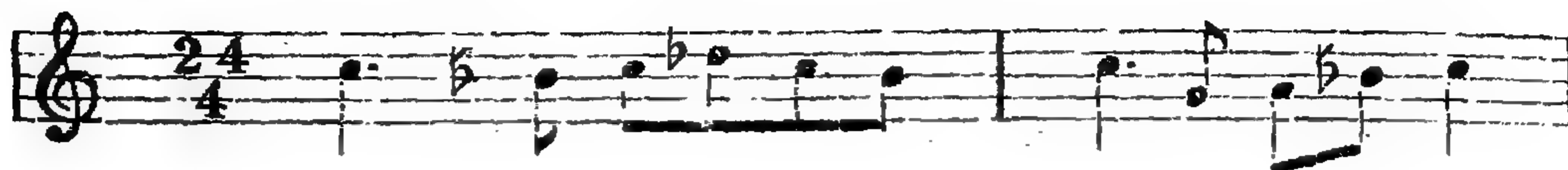
کا
ka



بشرو مقام صبا زمزمه

Bechraw Maqam Saba Zamzamah

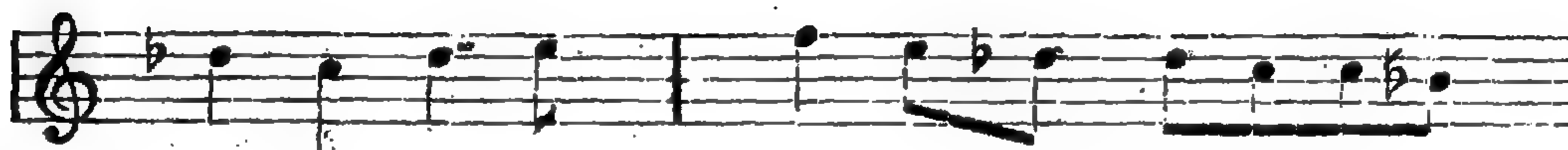
$\text{♩} = 72$



دُم
dum

دُم
dum

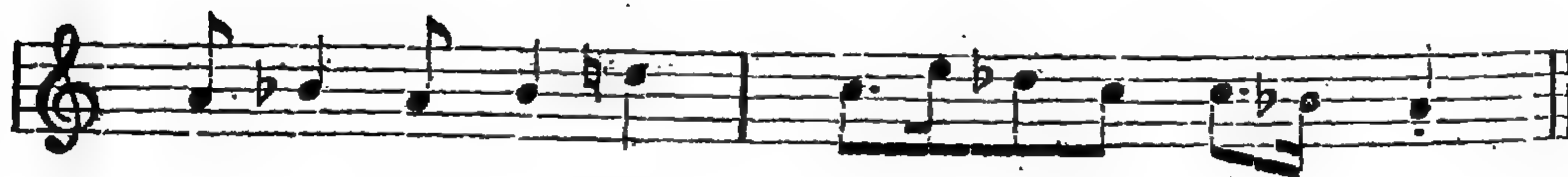
دُم
dum



دُم
dum

ت
ta

ک
ka



ت
ta

ک
ka

ت
ta

ک
ka

ت
ta

ک
ka

♩ = ٦٦

إيقاع جنبر المستعمل في حاب (بيضا) $\frac{24}{4}$

Rythme Chambar employé à Alep. (Simple) $\frac{24}{4}$

♩ = 66

دم تك دم دم دم تك تك
 dum tak dum dum dum tak tak
 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

تك تك دم تك تك دم
 tak tak dum tak tak dum
 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

تك تك تك دم تك تك
 tak tak tak dum tak tak
 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

موشحة (حبذا الدوكاه)

Mouwachaha(Habbazad-dougah)

$\text{♩} = 66$

ب حب
Hab ba

ذا
za

دو د
d dou



دم
dum

تك
tak

دم دم دم
dumdumdum

كا
ga



تك
tak

تك
tak

دو كا ه
dou ga h

ي
ya

ح
yah



تك تك
tak tak

دم
dum

تك تك
tak tak

دم
dum

ل ah يح ل جا نم
lou ah yah lou ga nim

تك تك تك دم تك تك
tak tak tak dum tak tak

إيقاع الأربعة والعشرون المستعمل في حلب (بسيط) $\frac{24}{4}$ $\text{♩} = 60$

Rythme El Arbaa wal ichroune employé à Alep (Simple) $\frac{24}{4}$ $\text{♩} = 60$

دم تك دم تك دم دم دم تك دم
dum tak dum tak dum dum dum tak dum

تك تك دم تك تك دم تك تك
tak tak dum tak tak dum tak tak

دم تك تك تك دم تك تك
dum fak tak tak dum tak tak

موشحة (ظبي وادي نا)

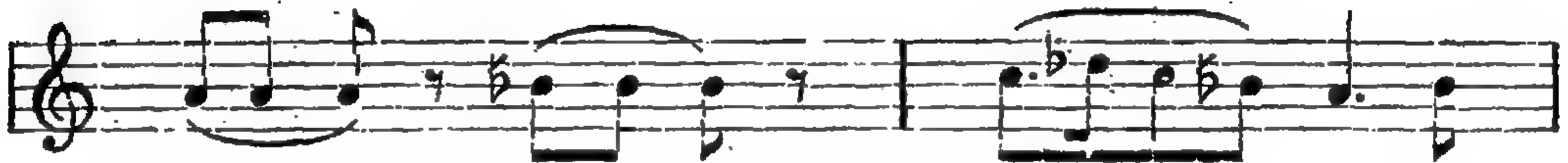
Mouwachaha (Zabyou Wadi naqa)

♩ = 60 ن دى وا ب ظ قَا
Za b you wa di na qa



دُم تَك دُم تَك دُم دُم دُم تَك دُم
dum tak dum tak dum dum dum tak dum

اَ ه اَ ه اَ ه اَ
a h a h a h a



تَك تَك دُم تَك تَك دُم تَك تَك
tak tak dum tak tak dum tak tak

ل بِل ل ق فِ د زَا مَان
man za da fi qa l bil la



تَك تَك تَك تَك دُم تَك تَك تَك
dum tak tak tak dum tak tak

إيقاع هزج المستعمل في حلب (بسيط) $\frac{4}{4}$

♩ = 72

تاك تاك دم تاك تاك
tak tak dum tak tak

موشحة (يا من رماني بالسهام)

Mouwachaha (Ya man ramani bissiham)

$\text{♩} = 72$



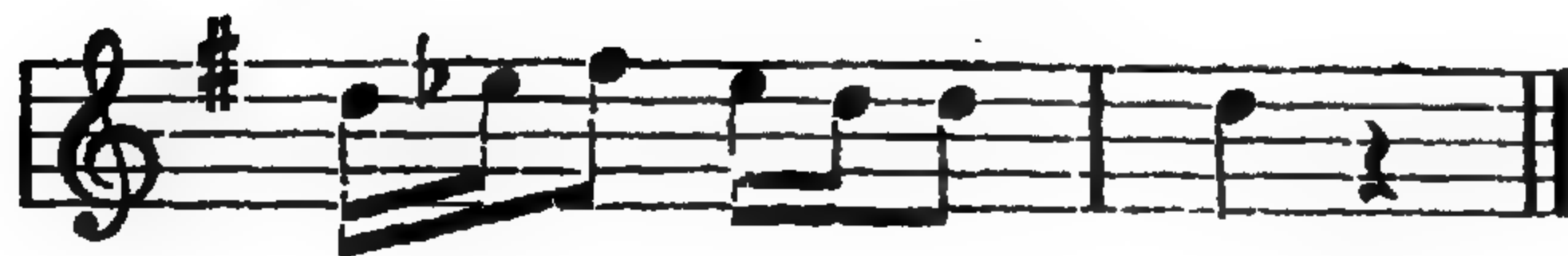
تک دم دم دم دم تک تک
dum tak dum dum dum tak tak



دم تک تک تک تک
dum tak tak tak tak



دم تک دم تک تک تک
dum tak dum tak tak tak



دم تک تک
dum tak tak

♩ = 79

إيقاع رهج المستعمل في حلب (بسيط) $\frac{22}{4}$

Rythme Rahag employé à Alep (Simple)

$\frac{22}{4}$

♩ = 76

دم
dum



دم
dum



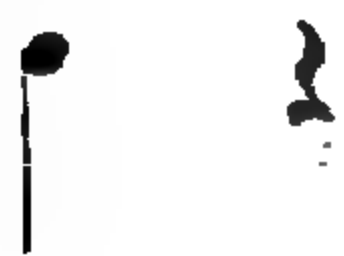
تك
tak



دم
dum



دم
dum



تك
tak



تك
tak



دم
dum



تك
tak



تك
tak



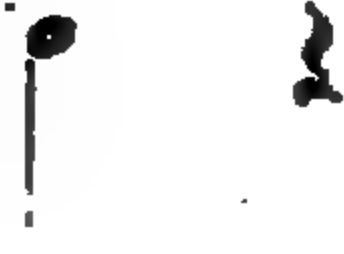
تك
tak



تك
tak



دم
dum



موشحة (كم وك ذا الصدود يا أملي)

Mouwachaha (Kam wa kam thassoudoudi ya amali)

$\text{♩} = 76$



دُم
dum

دُم
dum

تَك
tak

...



دُم
dum

دُم
dum

تَك
tak

تَك
tak

دُم
dum

...

...

...



تَك
tak

تَك
tak

تَك
tak

تَك
tak

دُم
dum

♩ = ٧٦

إيقاع طره المستعمل في حلب (أعرج) $\frac{21}{4}$

Rythme Tourrah employé à Alep (Composé) $\frac{21}{4}$

♩ = 76

دم دم دم
dum dum dum

تك
tak

تك
tak

دم
dum



$\frac{2}{4}$

تك
tak

تك
tak

تك
tak

دم
dum

دم
dum

دم
dum



تك
tak

تك
tak

تك
tak

دم
dum

تك
tak

تك
tak



$\frac{3}{4}$

دم
dum

تك
tak



$\frac{2}{4}$

موشحة (مفرد الحسن اللين)

Mouwachaha (Moufradal Housnil moubine)

$\text{♩} = 76$

أ مان ر د ل ح
a man mouf ra da l hou

$\frac{2}{4}$ دم دم دم دم تك تك دم
dumdumdum dum tak tak dum

س نل - م
s nil - mou

تك تك تك
tak tak tak

بي أ ن ما
bi ne a ma

دم دم دم دم تك تك تك
dum dum dum dum tak tak tak

أ ن مان ا
na ma na man a

$\frac{3}{4}$ دم دم تك تك $\frac{2}{4}$ دم تك
dum dum tak tak dum tak

♩ = ٩٢

إيقاع نقش الواحد والعشرين (أعرج) $\frac{21}{4}$

وهو مركب من وزنين الأول نيم ورش - والثاني نيم روان تركي

Rythme Naqche el wahid wal ichrine (Composé) $\frac{21}{4}$ ♩ = 92

Il se compose des deux Rythmes: Nim warache et Nim rawan turki.

دم dum	تاك tak	دم dum	دم dum	دم dum
♩	♩	♩	♩	♩

نيم ورش $\frac{12}{4}$
Nim Warache $\frac{12}{4}$

تاك tak	تاك tak	دم dum	تاك tak	تاك tak
♩	♩	♩	♩	♩

دم dum	تاك tak	دم dum	دم dum	دم dum
♩	♩	♩	♩	♩

نيم روان تركي $\frac{9}{4}$
Nim rawan turki $\frac{9}{4}$

تاك tak	تاك tak	دم dum	تاك tak	تاك tak
♩	♩	♩	♩	♩

موشحة (قم يا أمير الغزلان)

Mouwachaha (qoum ya amiral ghizlane)

$\text{♩} = 92$



$\frac{12}{4}$

دم
dum

تك
tak

دم دم دم
dum dum dum



تك تك
tak tak

دم
dum

تك تك
tak tak



$\frac{9}{4}$

دم
dum

تك
tak

دم دم دم
dum dum dum

تك
tak

تك
tak



$\frac{3}{4}$

دم تك
dum tak

تك
tak

يقاع نيم دور المستعمل في حلب (بسيط) $\frac{1}{4}$

66

دم	تك	تك	دم	تك	تك
dum	tak	tak	dum	tak	tak
{ رواية ثانية 2e.figure					
			دم دم	تك كا	تك كا
			dum dum	tak ka	tak ka

تک		تک	
tak		tak	
م	ز	م	ز
م	م		
تک	کا		
tak	ka		

موشحة (آن طيب العمر والافراح)
Mouwachaha (Ana tibal Omri wal afrah)




$$\frac{1}{2} = \frac{1}{2}$$


(٤) الواحد السائر.

Rythme Naqche El sab'ata achar employé à alep

(Composé)

Il se compose des quatre rythmes suivants : (1) Al aarage, (2) El Nawakhte, (3) Al Aghir aqsaq el turki, (4) Al wahdal sayrah.

دم تك تك دم تك دم
 dum tak tak dum tak dum

 الأعرج $\frac{3}{4}$
 Al Aarage $\frac{3}{4}$

دم تك دم تك دم تك دم
 dum tak dum tak dum tak dum

 النواخت $\frac{7}{4}$
 El Nawakhte $\frac{7}{4}$

تک تک دم تک تک
tak tak dum tak tak

الاعراقصاق التري

Al Aghir aqsaq El Turki $\frac{5}{4}$

دُم تَك تَك
dum tak tak

||

الواحد السائر $\frac{2}{4}$

Al wahdal Sayrah $\frac{2}{4}$

بشرو مقام ماهور

Bechraw Maqam Mahor



$\frac{3}{4}$ دم تك تك $\frac{7}{4}$ دم تك دم
 dum tak tak dum tak dum



تك تك $\frac{5}{4}$ دم تك تك
 tak tak dum tak tak



$\frac{2}{4}$ دم تك تك
 dum tak tak

$$\text{♩} = 80$$

إيقاع الستة عشر المستعمل في حلب (بسيط) $\frac{16}{4}$

Rythme El Sittata achar employé à Alep (Simple) $\frac{16}{4}$

$$\text{♩} = 80$$

دم دم
dum tak

دم دم
dum tak

دم دم
dum tak

دم دم دم
dum dum dum

تك دم
tak dum

تك تك
tak tak

دم
dum

تك كا
tak ka

موشحة (منذا يبلغ سلامي)

يا حبيب القلب

Mouwachaha (Manza youballighou Salami)

(Ya habibal qalbi)



دم دم دم دم دم
dum tak dum tak dum tak dum tak



دم دم دم دم دم دم دم دم دم
dum dum dum dum dum dum dum dum dum
tak dum tak tak tak tak tak tak tak



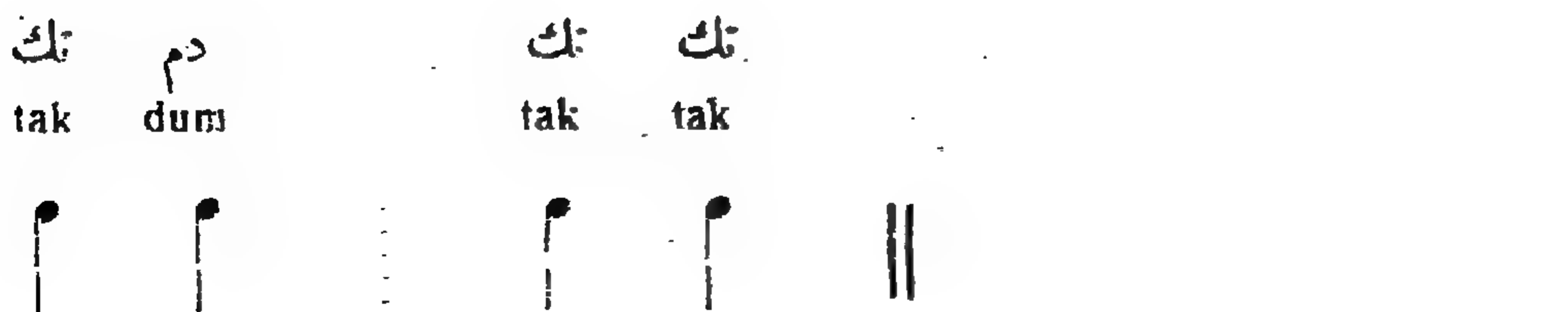
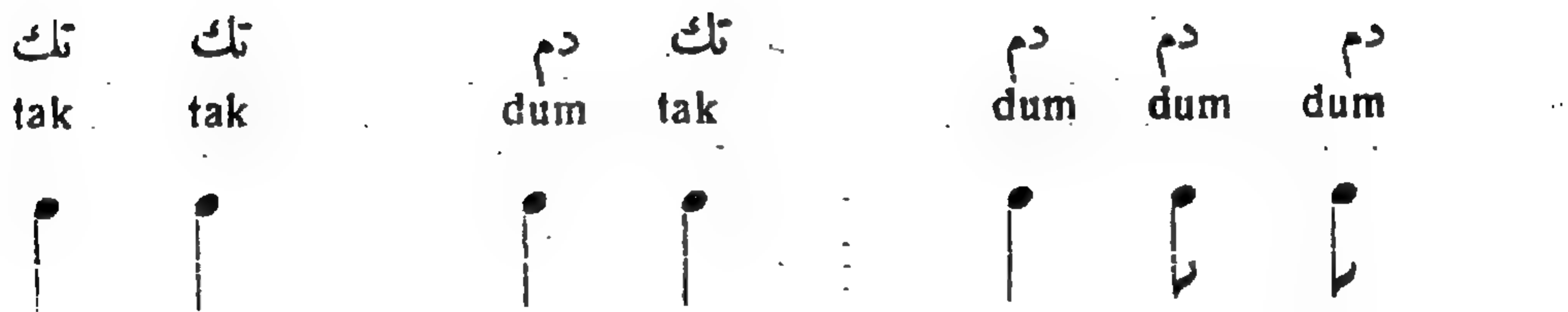
دم دم دم دم دم دم دم دم دم
dum dum dum dum dum dum dum dum dum
tak ka tak ka tak ka tak ka

$$\text{♩} = 80$$

إيقاع چفته دویک المستعمل فی حلب (بسیط) $\frac{16}{4}$

Rythme Chifta Douyak employé à Alep (simple) $\frac{16}{4}$

$$\text{♩} = 80$$



موشحة (ياريم السفح واللو)

Mouwachaha (Ya rimassafhi wal liwa)

♩ = 80



دم
dum

تك
tak

تك
tak

دم
dum



تك
tak

تك
tak

تك دم
tak dum

دم دم دم
dum dum dum



تك
tak

دم
dum

تك
tak

تك
tak

♩ = 80

إيقاع بليق شامي المشعمل في حلب (بسيط) ١٦/٤

Rythme Belliq chami employé à Alepe (simple) 16/4

♩ = 80

دم
dum



تك
tak



دم
dum



تك
tak



دم
dum



تك
tak



تك
tak



دم
dum



دم
dum



دم
dum



تك
tak



دم
dum



تك
tak



تك
tak



موشحوة من مقام السبكاه (محبوبي قصد نكدي)

Muowachaha'maqam Sigah. (Mahboubi qaçad nakadi)

$\text{♩} = 80$



دم
dum

تك دم
tak dum

تك
tak



دم
dum

تك
tak

تك
tak

دم دم دم
dum dum dum



تك دم
tak dum

تك
tak

تك
tak

♩ = ٨٨

إيقاع نيم خفيف المشعل في حلب (بسيط) ١٦

Rythme Nim Khafif employé à Alep

$\frac{16}{4}$

♩ = 88

دم
dum

تك
tak

تك
tak

دم
dum

تك
tak



تك
tak

دم
dum

تك
tak

دم
dum

دم
dum



تا
ta

هك
hak

ت
ta

كه
kah

ت
ta

كه
kah



الاقاعات المستعملة في العراق
وبخاصة في بغداد (١)

Rythmes employés en Iraq et
spécialement à Bagdad (1)

النجاح $\frac{38}{8}$

Al Samah $\frac{38}{8}$

دم	دم	تك	تك	تك	تك	دم	تك	تك	تك
dum	dum	tak	tak	tak	tak	dum	tak	tak	tak

تك	تك	تك	تك	دم	تك	تك	تك	تك	تك
tak	tak	tak	tak	dum	tak	tak	tak	tak	tak

(١) انظر التقرير العام للجنة المقامات والأيقاع والتأليف

(1) Voir le Rapport Général de la Commission des modes, des Rythmes et de la Composition.

تك تك دم تك تك تك تك
tak tak dum tak tak tak tak



أى نوسي $\frac{18}{8}$
Av nawassi $\frac{18}{8}$

دم دم تك تك دم تك تك تك دم
dum dum tak tak dum tak tak tak dum



تك تك تك تك تك تك
tak tak tak tak tak tak



يكرك $\frac{7}{4}$

Youkrouk $\frac{6}{4}$

دُم تَك تَك دُم تَك
dum tak tak dum tak

م م م م م ٢ ||

حسجه (بطلي) $\frac{7}{8}$

Hisjah (lent) $\frac{6}{8}$

دُم دُم تَك دُم تَك تَك
dum dum tak dum tak tak

م م م م م م ||

هليلأوي $\frac{10}{8}$

Ililaoui $\frac{10}{8}$

دُم تَك تَك دُم تَك تَك
dum tak tak dum tak tak

م م م م م م ||

مثالث $\frac{8}{8}$

Mouçallas $\frac{8}{8}$

دم dum ٦ ٦ دم dum دم dum دم dum تك tak ||

شرقي $\frac{4}{4}$

Charqy $\frac{4}{4}$

دم dum تك tak تك tak تك tak تك tak ||

شعبانية
8

Chaabanieh 5/8

دم
dum

دم
dum

تك
tak

تك
tak















الريقات المستعملة في تونس ومراكش والجزائر^(١)

Rythmes employés en
Tunisie, au Maroc et en Algérie^(١)

الريقات المستعملة في تونس
Rythmes employés en Tunisie

المقدّر $\frac{12}{8}$

Al Mouçaddar $\frac{12}{8}$

دم dum	٦	تك tak	تك tak	تك tak	تك tak	تك tak	تك tak	تك tak	تك tak
									
		تك tak	تك tak						
٦									

(١) انظر التقرير العام للجنة المقامات والانياع والتأليف

(1) Voir le Rapport Général de la Commission des modes, des Rythmes et de la Composition.

طوق المصدّر $\frac{3}{8}$

Toq El Mouçaddar $\frac{6}{8}$

دم	تك	تك	تك	تك	تك		
dum	tak	tak	tak	tak	tak		

الدرج $\frac{3}{8}$

Al Darge $\frac{3}{8}$

دم	تك	تك	
dum	tak	tak	

الايات $\frac{8}{8}$

Al Abiate $\frac{8}{8}$

دم	تك	تك	دم	تك	دم	تك	تك	تك	
dum	tak	tak	dum	tak	dum	tak	tak	tak	


ويستعمل أيضا البطايحي والايات المصنوعة في الجزائر







On emploie aussi le Batayhi et l'insiraf qui sont en usage en Algérie

الايقاعات المستعملة في مراکش
Rythmes employés au Maroc

البسيط $\frac{12}{8}$

Al Bassit $\frac{12}{8}$

دم		تك	دم	تك	تك	تك	تك	تك	تك
dum		tak	dum	tak	tak	tak	tak	tak	tak
									

تك	تك			تك	
tak	tak			tak	
					

القنطرة $\frac{6}{8}$

El Kantara $\frac{6}{8}$

دم dum تك tak تك tak تك tak تك tak

مخلصي $\frac{3}{8}$

Makhlās $\frac{3}{8}$

دم dum تك tak تك tak

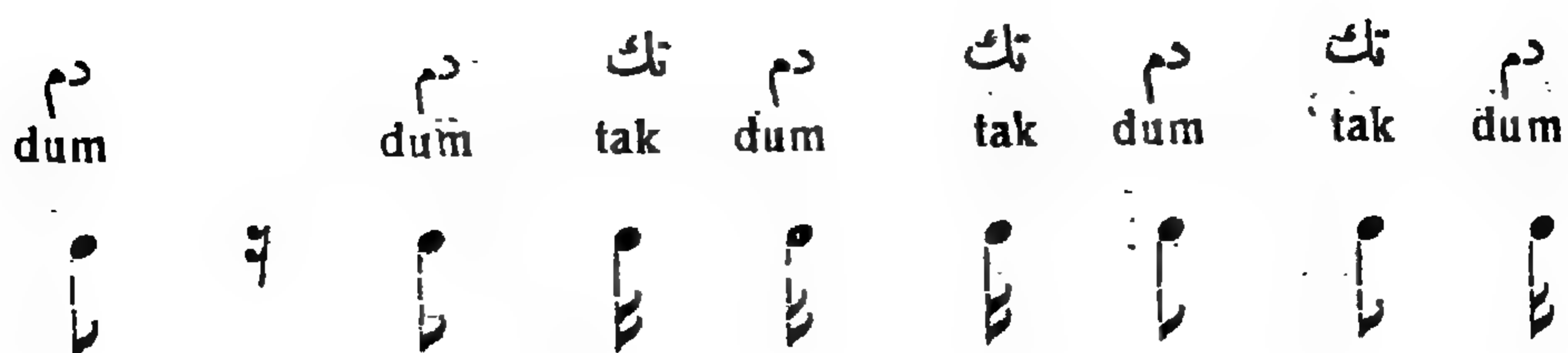
قايـم ونصف $\frac{8}{8}$

Qayim wa nisf $\frac{8}{8}$

دم dum دم dum تك tak تك tak تك tak تك tak

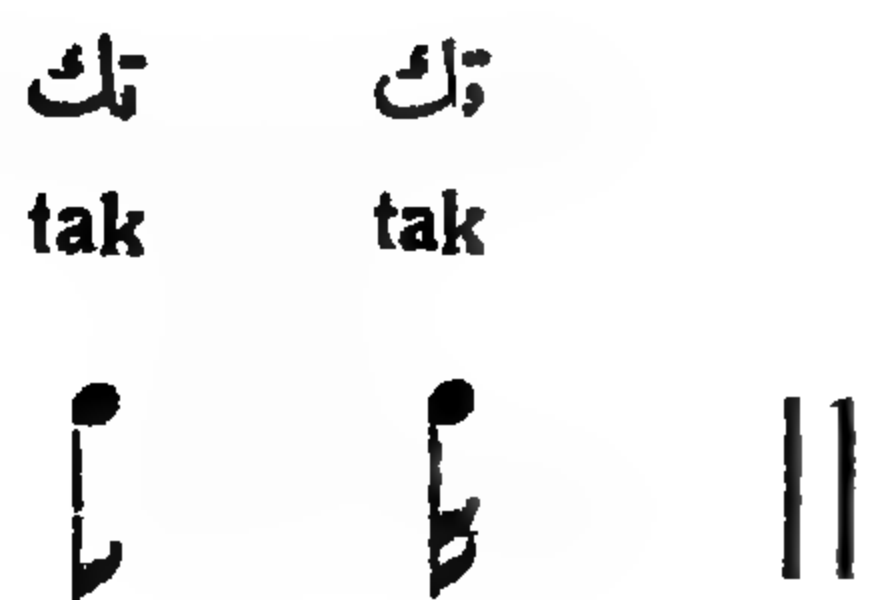
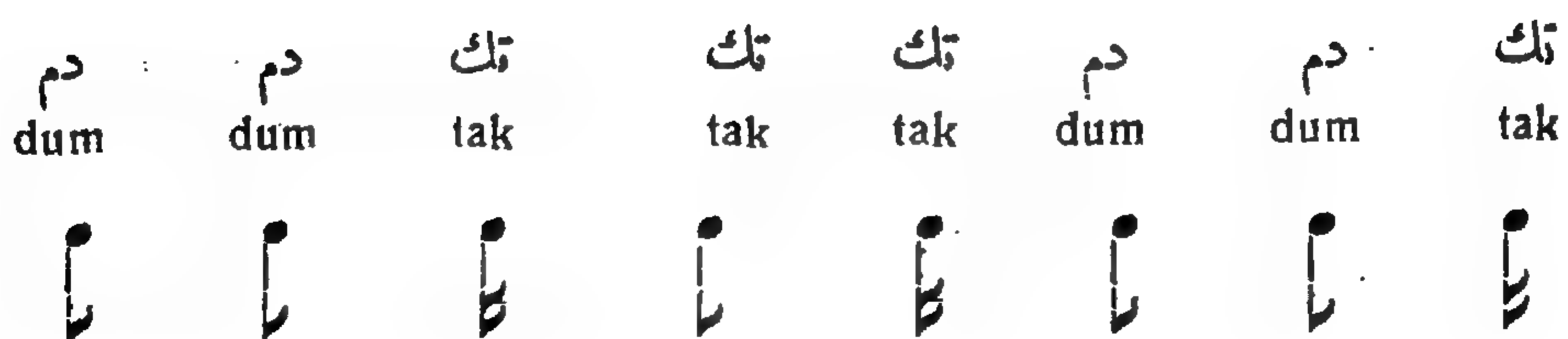
البطايحي $\frac{A}{A}$

El Batayhi $\frac{8}{8}$

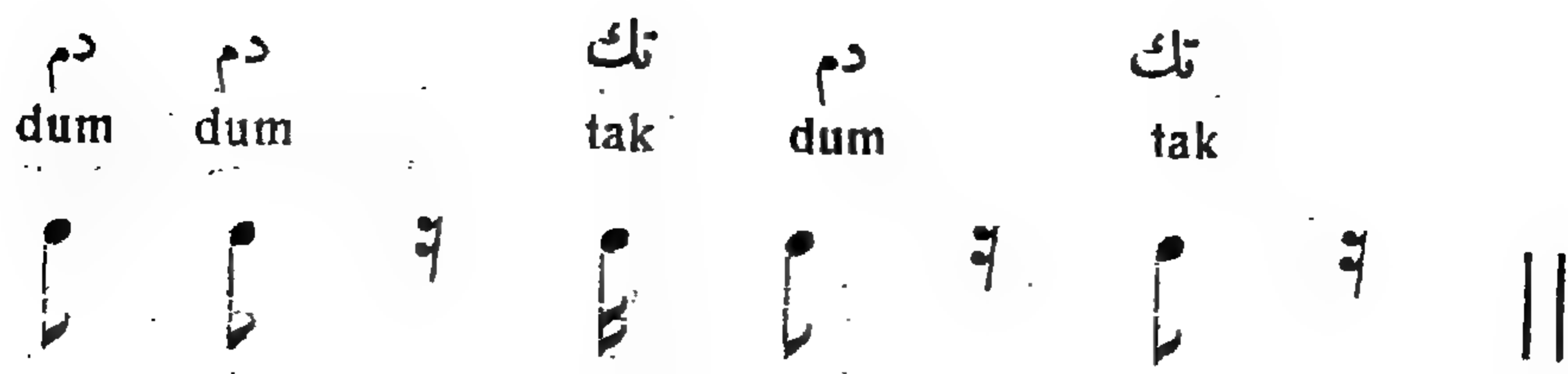


الدرج $\frac{A}{A}$

Al Darge $\frac{8}{8}$



القوام $\frac{7}{8}$
Al qouddam $\frac{6}{8}$



الانصراف $\frac{2}{8}$
Al Insiraf $\frac{3}{8}$



الأيّاعات المبتعملة في الجزائر

Rythmes employés en Algérie

المصدر $\frac{8}{8}$

Al Mouçaddar $\frac{8}{8}$

تك tak	دم dum		تك tak	دم dum		دم dum	
●	●	7	●	●	7	●	7
●	●		●	●		●	●

البطايحي $\frac{4}{8}$

Al Batayhi $\frac{4}{8}$

دم dum	تك tak	دم dum		تك tak	
●	●	●	7	●	
●	●	●		●	

الدرج $\frac{6}{8}$

Al Darge $\frac{6}{8}$

دم dum	دم dum		تك tak	تك tak	
●	●	7	●	●	7
●	●		●	●	

الأنصراف $\frac{5}{8}$

Al Insiraf $\frac{5}{8}$

تك	تك	دم		دم	تك	
tak	tak	dum		dum	tak	

المخلص $\frac{3}{8}$

Al Makhlas $\frac{3}{8}$

دم	دم	تك	تك	
dum	dum	tak	tak	

صوفيان $\frac{7}{8}$

Sofiane $\frac{7}{8}$

دم	تك	تك	تك	دم	تك	تك	تك	تك	
dum	tak	tak	tak	dum	tak	tak	tak	tak	

المقامات ^(١) المستعملة في مصر
وتحليلها الى أجناس ^(٢)
مقدمة من معهد الموسيقى الشرقي ^(٣)

Maqamates ^(١) employés en Egypte
et leur décomposition en genres ^(٢)
par
l'Institut de Musique Orientale ^(٣)

-
- (١) يمكن الرجوع الى تقرير جناب البارون دي ارلنجر لمعرفة شخصية هذه المقامات وبيان طورها
(٢) الاصل في الجنس ان يطلق على البعد ذي الاربع وقد اتسم مدلول هذا الاسم عند بعض علماء الموسيقى من
العرب ومن بينهم مؤلف التعريف فأطلق ايضاً على غير هذا البعد . وقد أخذ بهذا في تحليل هذه المقامات
(٣) انظر محضر الجلسة السابعة للجنة المقامات والابحاث والتأليف

- (1) Pour connaître la caractéristique et le mouvement mélodique de ces maqamates, on peut se référer au Rapport du Baron d'Erlanger.
(2) Le mot "genre" (Djins) signifie en principe, l'intervalle des quatre, (quarte) mais par extension ce mot fut appliqué par quelques musicologues arabes, parmi lesquels se trouve l'auteur du Charafiyah, pour désigner d'autres intervalles. Ce système a été appliqué dans la décomposition de ces Maqamates.
(3) Voir Procès-verbal de la 7e. séance de la Commission des Modes, des Rythmes et de la Composition.

المقامات التي تستقر على درجة اليكاه

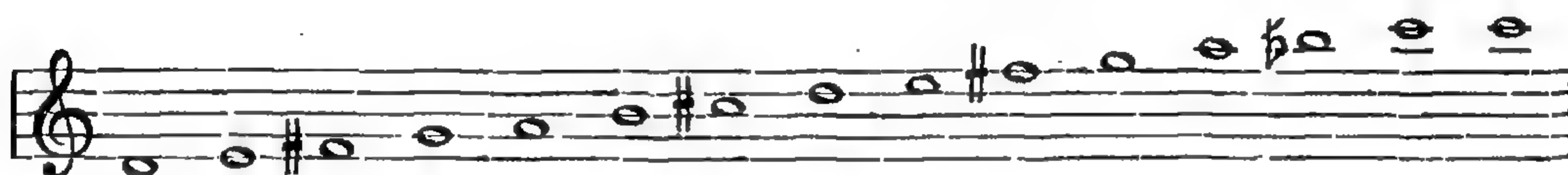
Maqamates ayant comme tonique la note Yagah



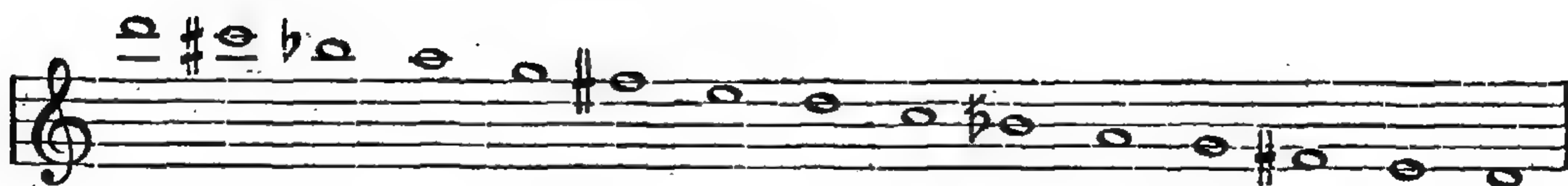
مقام يكاه

Maqam Yagah

جنس راست (ذو الاربع) على اليكاه	جنس راست (ذو الاربع) على الدوكاه	جنس راست (ذو الخمس) على النوا	جنس يياتي (ذو الاربع) على المحير
Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Yagah	Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Nawa	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar



اوج (ذو الثلاث) على الاوج
Awge Zoussalace
(tierce) sur le Awge



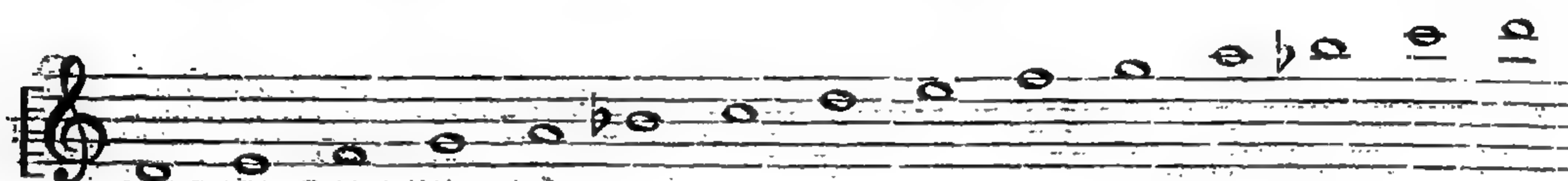
جنس حجاز (ذو الاربع) على المحير	جنس يياتي (ذو الاربع) على الحسيني	جنس يياتي (ذو الاربع) على الدوكاه	جنس راست (ذو الخمس) على اليكاه
Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Husseiney	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Yagah

مقام فرحفازا
Maqam Farahfaza

جنس نهاوند (ذو)
الاربع) على اليكاه
Genre Nahawand Zul
arbaa (quarte)
sur le Yagah

جنس چهارگاه (ذو)
الاربع) على الجهارگاه
Genre Djaharkah Zul
arbaa (quarte) sur le
Djaharkah

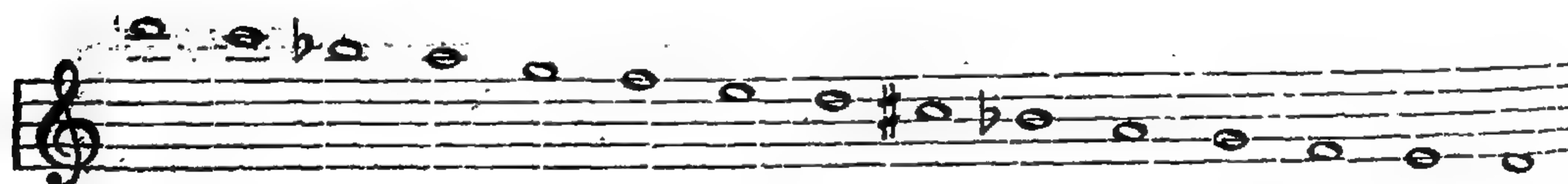
جنس عجم (ذو الخمس)
على المعجم
Genre Ajam Zul
khams (quinte)
sur le Ajam



جنس عجم (ذو الخمس)
على المعجم عشيران
Genre Ajam Zul
khams (quinte) sur
le Ajam Ouchay-
rane

جنس نهاوند (ذو)
الخمس) على الكردان
Genre Nahawand
Zul khams (quin-
te) sur le kirdane

جنس عجم (ذو الخمس)
على المعجم
Genre Ajam Zul
khams (quinte)
sur le Ajam

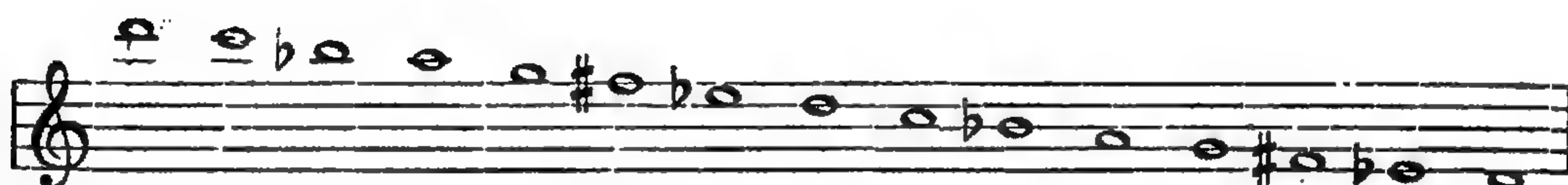
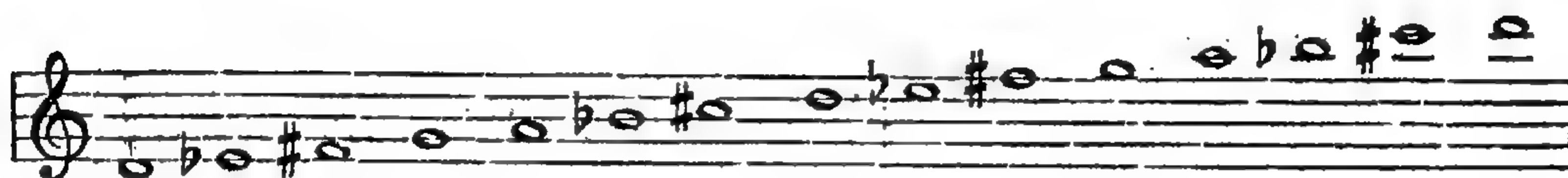


جنس نهاوند (ذو الخمس) على الكردان Genre Nahawand Zul khams (quin- te) sur le Kirdane	جنس نهاوند (ذو) الاربع) على النوا Genre Nahawand Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس نواثر (ذو الخمس) على الراست Genre Nawaçar Zul khams (quin- te) sur le Rast	جنس نهاوند (ذو) الاربع) على اليكاه Genre Nahawand Zul arbaa (quarte) sur le Yagah
--	---	--	---

مقام شت عربان

Maqam Chat Arabane

جنس حجاز (ذو الاربع) على اليكاه	جنس نواثر (ذو الخمس) على الراست	جنس حجاز (ذو الاربع) على النوا	جنس نواثر (ذو الخمس) على الكردان
Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Yagah	Genre Nawaçar Zul khams (quinte) sur le Rast	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Nawaçar Zul khams (quinte) sur le kirdane



جنس نهاوند (ذو الخمس) على الكردان	جنس حجاز (ذو الاربع) على النوا	جنس نهاوند (ذو الخمس) على الراست	جنس حجاز (ذو الاربع) على اليكاه
Genre Nahawand Zul khams (quinte) sur le kirdane	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Nahawand Zul khams (quinte) sur le Rast	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Yagah

للمقامات التي يستقر على درجة العشران

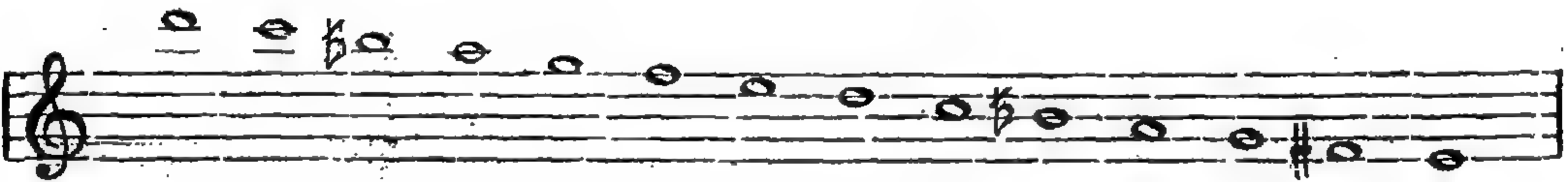
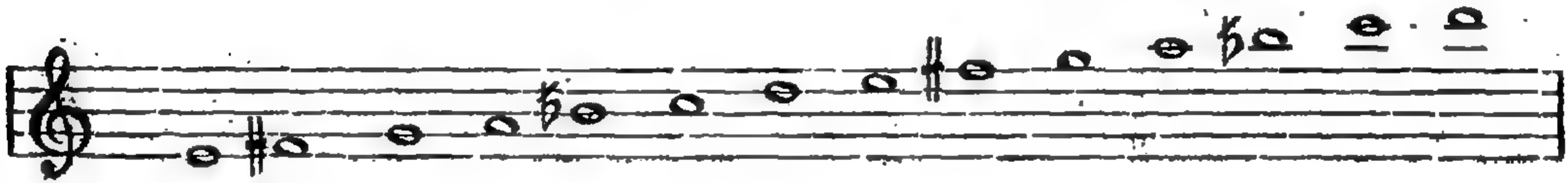
Maqamat ayant comme tonique la note Ouchayrane



مقام حسيني عشيران

Maqam Husseiny Ouchayrane

جنس ياتي (ذو الاربعة) على العشران	جنس ياتي (ذو الاربعة) على الدوكاه	جنس ياتي (ذو الاربعة) على الحسين	جنس ياتي (ذو الاربعة) على المحير
Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Ouchayrane	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Husseiny	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar



جنس ياتي (ذو الاربعة) على المحير	جنس بوسلك (ذو الخمس) على النوا	جنس ياتي (ذو الاربعة) على الدوكاه	جنس ياتي (ذو الاربعة) على العشران
Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	Genre Bossalik Zul khams (quinte) sur le Nawa	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Ouchayrane

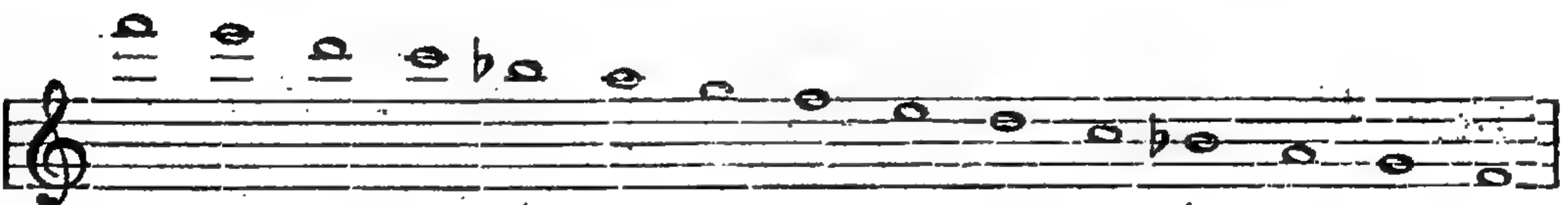
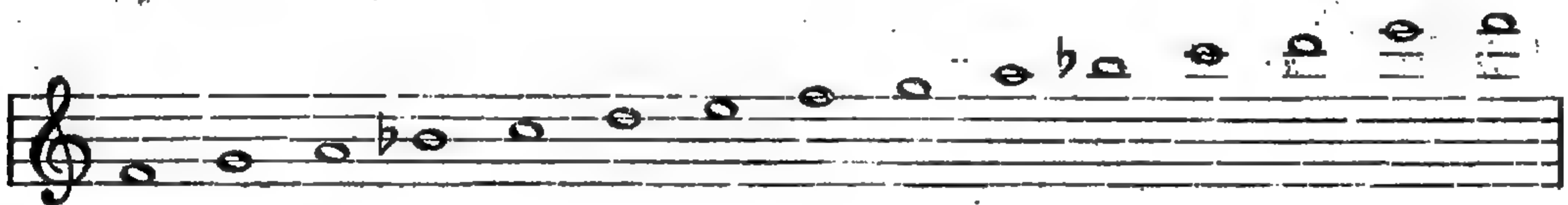
المقامات التي تستقر على العجم عشيران
 Maqamat ayant comme tonique la note Ajam Ouchayrane



مقام عجم عشيران

Maqam Ajam Ouchayrane

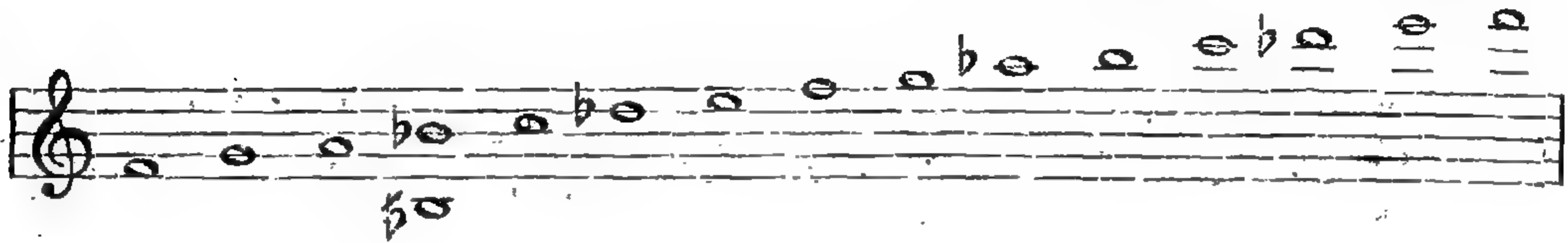
جنس عجم (ذو الخمس) على العجم عشيران Genre Ajam Zul khams (quinte) sur le Ajam Ouchayrane	جنس چهارگاه (ذو الاربع) على الچهارگاه Genre Djahar- kah Zul arbaa (quarte) sur le Djaharkah	جنس عجم (ذو الخمس) على العجم Genre Ajam Zul khams (quinte) sur le Ajam	جنس چهارگاه (ذو الاربع) على جواب الچهارگاه Genre Djahar- kah Zul arbaa (quarte) sur le Jawab Djaharkah
--	---	--	---



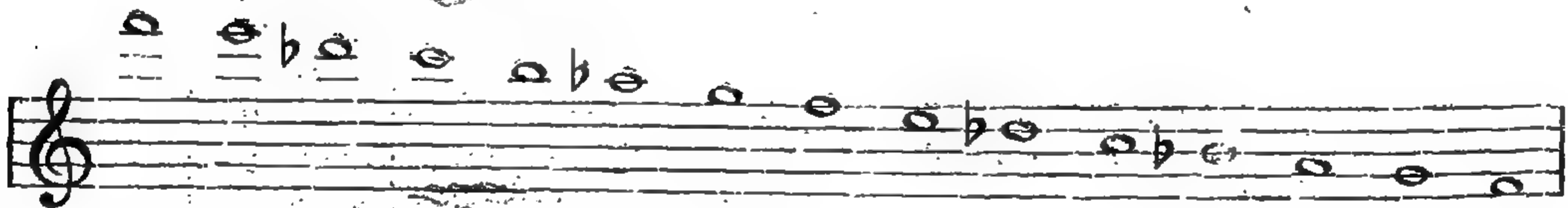
جنس چهارگاه (ذو الاربع) على جواب الچهارگاه Genre Djahar- kah Zul arbaa (quarte) sur le Jawab Djaharkah	جنس عجم (ذو الخمس) على العجم Genre Ajam Zul khams (quinte) sur le Ajam	جنس چهارگاه (ذو الاربع) على الچهارگاه Genre Djahar- kah Zul arbaa (quarte) sur le Djaharkah	جنس عجم (ذو الخمس) على العجم عشيران Genre Ajam Zul khams (quinte) sur le Ajam Ouchayrane
---	--	---	--

مقام شوق أفزا
Maqain Chawq Afza

جنس عجم (ذو الخمس) على المعجم عشيران	جنس حجاز (ذو الخمس) على الجهاركاه	جنس حجاز (ذو) الأربع على الكردان	جنس حجاز (ذو) الأربع على جواب الجهاركاه
Genre Ajam Zul khams (quinte) sur le Ajam Ouchayrane	Genre Hidjaz Zul Khams (quinte) sur le Djaharkah	Genre Hidjaz Zul Arbaa (quarte) sur le Kirdane	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le jawab Djaharkah



جنس صبا (ذو الخمس) على الدوكاه
Genre Saba Zul Khams (quinte) sur le Dougah

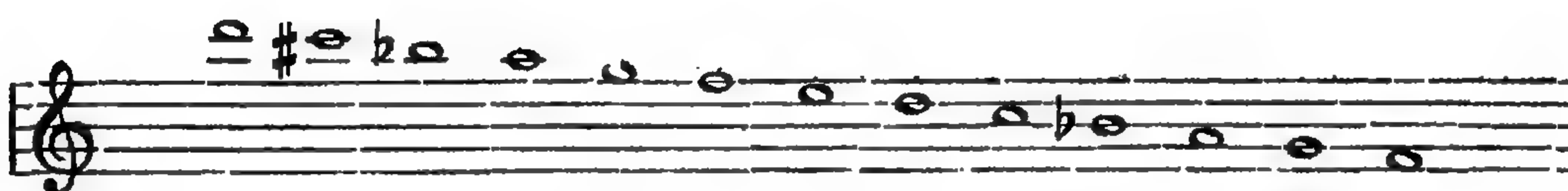


جنس حجاز (ذو) الأربع على جواب الجهاركاه	جنس حجاز (ذو) الأربع على الكردان	جنس حجاز (ذو الخمس) على الجهاركاه	جنس عجم (ذو الخمس) على المعجم عشيران
Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le jawab Djaharkah	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Kirdane	Genre Hidjaz Zul khams (quinte) sur le Djaharkah	Genre Ajam Zul Khams (quinte) sur le Ajam Ouchayrane

مقام طرز جديد

Maqam Tarz Gadid

عجم (ذو الثلاث) على المعجم عشيران Ajam Zussalace (tierce) sur le Ajam Ouchay- rane	جنس حجاز أونيشابورك (١) (ذو الاربع) على الدوكاه Genre Hidjaz ou Nichaborak (١) Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	جنس نهاوند أو راست (ذو الاربع) على النوا Genre Naha- wand ou Rast Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	جنس نكريز (ذو الخمس) على الكردان Genre Nakriz Zul khams (quinte) sur le Kirdane
--	--	---	---



عجم (ذو الثلاث) على المعجم عشيران Ajam Zussalace (tierce) sur le Ajam Ou- chayrane	جنس نكريز (ذو الخمس) على الكردان Genre Nakriz Zul khams (quinte) sur le Kirdane	جنس نكر (ذو الاربع) على الدوكاه Genre Kurde Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	جنس نهاوند (ذو الاربع) على النوا Genre Naha- wand Zul arbaa (quarte) sur le Nawa
---	---	---	---

(١) جنس النيشابورك هو تصوير جنس راست على درجة الدوكاه.

(I) Le genre Nichaborak est le genre Rast transposé sur la note Dougah

المقامات التي تستقر على درجة العراق

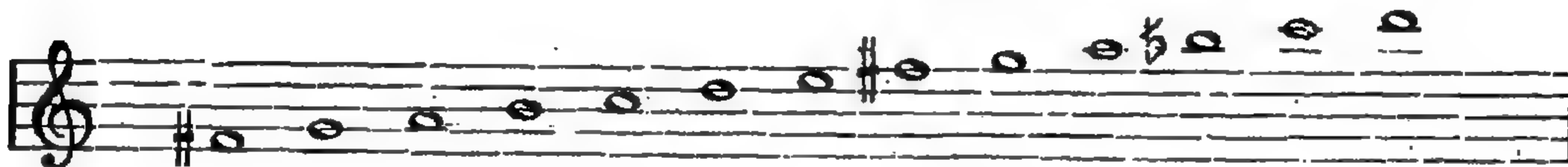
Maqamat ayant comme tonique la note Iraq



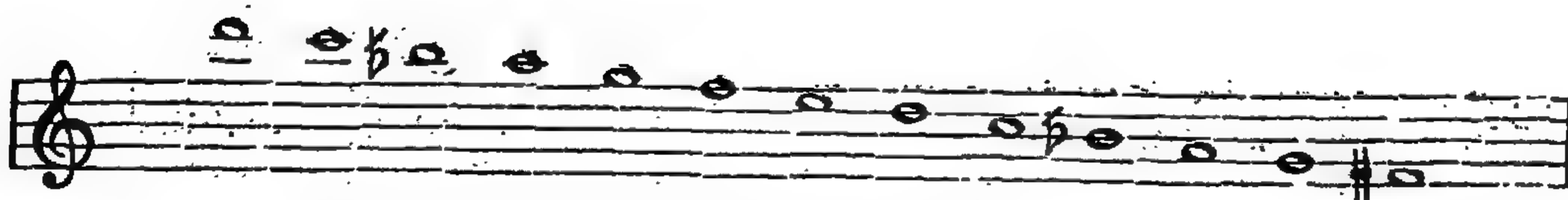
مقام عراق

Maqam Iraq

عراق ذو الثلاث على العراق	جنس ياتي (ذو الاربعة) على الدوكاه	جنس راس (ذو الخمس) على النوا	جنس ياتي (ذو الاربعة) على المحير
Iraq Zussalace (tierce) sur l'Iraq	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	Genre Rast Zul Khams (quinte) sur le Nawa	Genre Bayati Zul Arbaa (quarte) sur le Mohayar



اوج (ذو الثلاث)
على الاوج
Awge Zussalace (tierce) sur le Awg

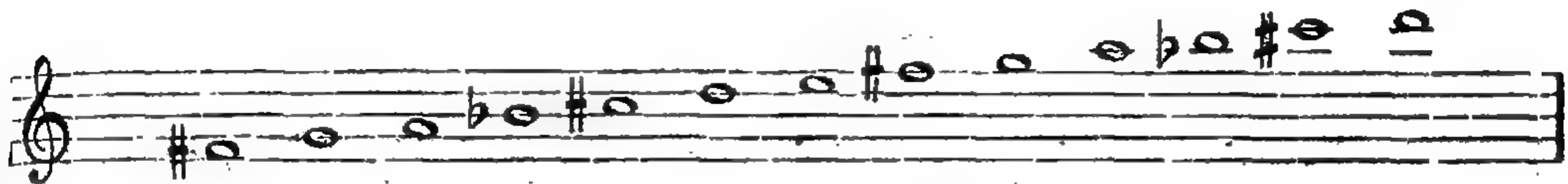


عراق (ذو الثلاث) على العراق	جنس بوسلك (ذو الخمس) على النوا	جنس ياتي (ذو الاربعة) على الدوكاه	عراق (ذو الثلاث) على العراق
Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	Genre Bossalik Zul khams (quinte) sur le Nawa	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	Iraq Zussalace (tierce) sur l'Iraq

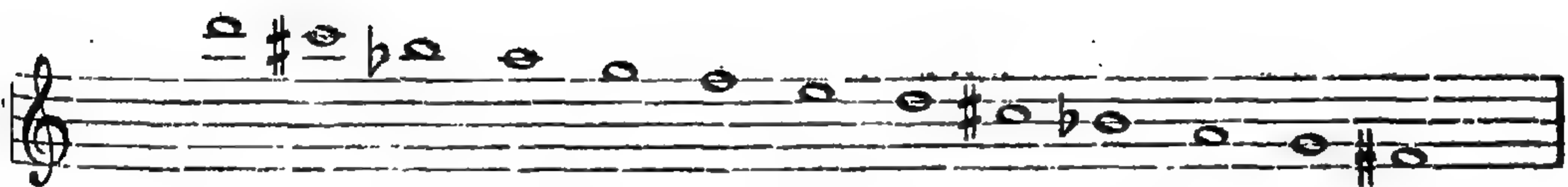
مقام راحة الارواح

Maqam Rahatoul Arwah

جنس حجاز (ذوالاربع) على الدوكاه Genre Hidjaz Zul arbaa (quar- te) sur le Dougah	جنس حجاز (ذوالاربع) على الدوكاه Genre Hidjaz Zul arbaa (quar- te) sur le Dougah	جنس راست (ذو الخمس) على النوا Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Nawa	جنس حجاز (ذوالاربع) على المحير Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar
--	--	---	--



أوج (ذوالثلاث)
على الاوج
Awge Zus-
salace (ti-
erce) sur le
Awge

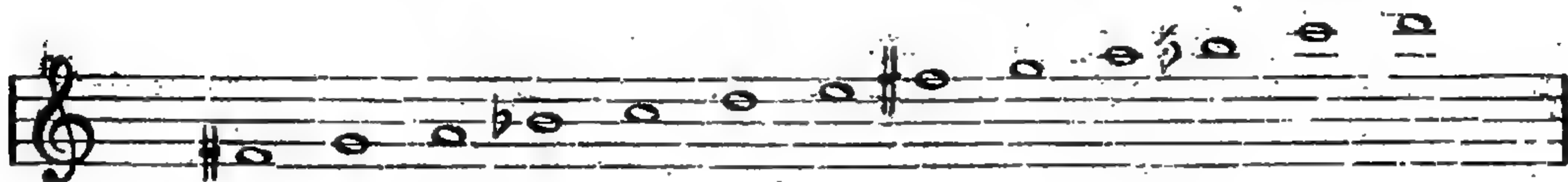


جنس حجاز (ذو) الاربع) على المحير Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	جنس بوسلك (ذو الخمس) على النوا Genre Bossalik Zul khams (quinte) sur le Nawa	جنس حجاز (ذو) الاربع) على الدوكاه Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	عراق (ذوالثلاث) على العراق Iraq Zus- salace (tierce) sur l'Iraq
--	--	--	--

مقام دلکش خاوران

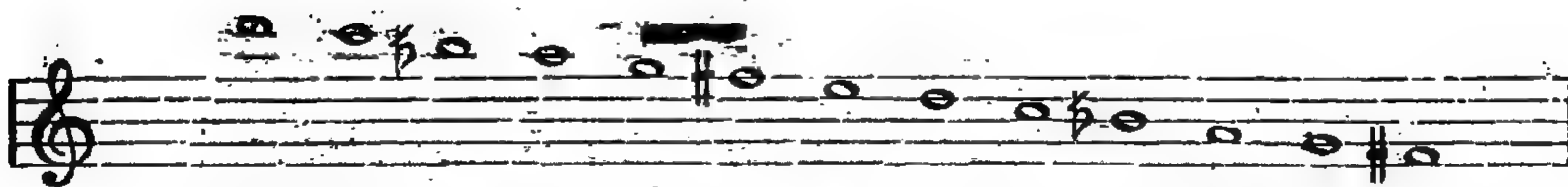
Maqam Dilliche Hawran

جنس بیاتی (ذو الاربیع) علی المھیر Genre Bayati Zul arbaa- (quarte) sur le Mohayar	جنس حسی (ذو الاربیع) علی الحسینی Genre Hus- seinyZul arbaa (quarte) sur le Husseiny	جنس حسی (ذو الخمس) علی الدوگاه Genre Hussein yZul khams (quinte) sur le Dougah	عراق (ذو الثلاث) علی العراق IraqZussa- lace(tierce) sur l'Iraq
--	--	--	---



اوج (ذوالثلاث)
علی الاوج
Awge Zus-
salace
(tirce)sur
le Awge

اوج (ذوالثلاث)
علی الاوج
Awge Zus-
salace(tier-
ce) sur le
Awge

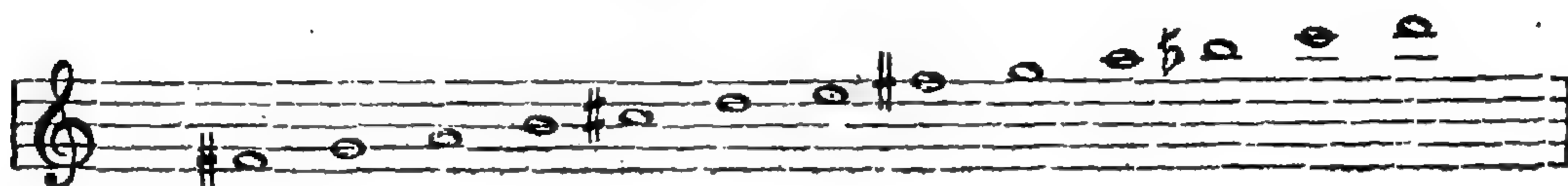


عراق (ذو الثلاث) علی العراق Iraq Zus- salace (tierce)sur l'Iraq	جنس حسی (ذو الخمس) علی الدوگاه Genre Hussein yZul khams (quinte) sur le Dougah	جنس حسی (ذو الاربیع) علی الحسینی Genre Hus- seinyZul arbaa (quarte) sur le Husseiny	جنس بیاتی (ذو الاربیع) علی المھیر Genre Bayati Zul arb aa (quarte) sur le Mohay ar
---	--	--	---

مقام فرحناك

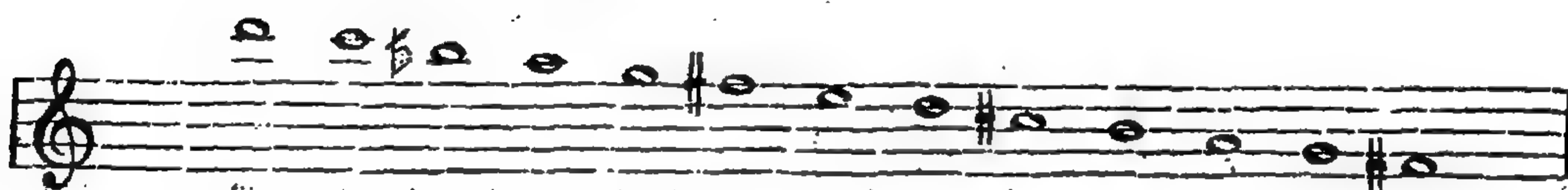
Maqam Farahnak

عراق (ذو الثلاث) على الغراق	جنس چهارگاه (١) (ذو الاربع) على الدوگاه	جنس راست (ذو الخمس) على النوا	جنس بی-آتی (ذو الاربع) على المحیر
Iraq Zus- salace (tier- ce) sur l'Iraq	Genre Djahar- kah ⁽¹⁾ Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	Genre Rast Zul Khams (quinte) sur le Nawa	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar



اوج (ذو
الثلاث) على
الاوج
Awge Zus-
salace (ti-
erce) sur le
Awge

اوج (ذو
الثلاث) على
الاوج
Awge Zus-
salace (ti-
erce) sur
le Awge

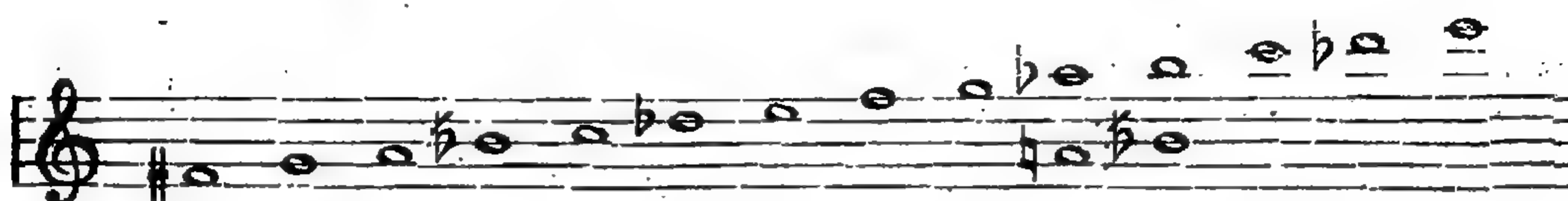


عراق (ذو الثلاث) على الغراق	جنس راست (٢) (ذو الخمس) على النوا	جنس راست (ذو الاربع) على الدوگاه	جنس بی-آتی (ذو الاربع) على المحیر
Iraq Zus- salace (ti- erce) sur l'Iraq	Genre Rast ⁽²⁾ Zul khams (quinte) sur le Nawa	Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar

- (١) يستبدل أحيانا بجنس النيشابوراك
(٢) او جنس بوسلك ذو الخمس على النوا
- (1) Il est quelquefois remplacé par le Genre Nichabarak
(2) Ou genre Bessalik Zul Khams (quinte) sur le Nawa

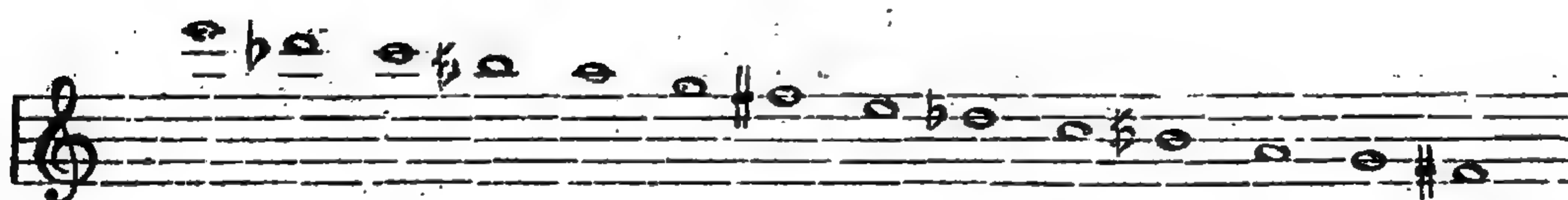
مقام بسته نكار
Maqam Bastanigar

عراق (ذو الثلاث) على العراق Iraq Zus- salace sur l'Iraq	جنس صبا (ذو الخمس) على الدوكاه Genre Saba Zul khams(quinte) sur le Dougah	جنس حجاز (ذو الاربع) على الكردان Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Kirdane
--	---	--



جنس حجاز (ذو الخمس) على الجهاركاه Genre Hidjaz Zul khams(quinte) sur le Djaharkah	جنس صبا (ذو الخمس) على المحير Genre Saba Zul khams(quinte) sur le Mohayar
---	---

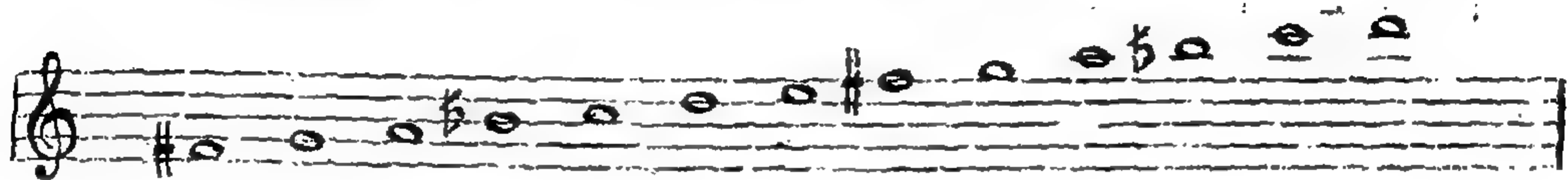
جنس حجاز (ذو الخمس) على الجهاركاه Genre Hidjaz zul khams(quinte) sur le Djaharkah



جنس صبا (ذو الخمس) على المحير Genre Saba Zul khams(quinte) sur le Mohayar	اوج (ذو الثلاث) على الاوج Awge Zus- salace sur le Awge	جنس صبا (ذو الخمس) على الدوكاه Genre Saba Zul khams(quinte) sur le Dougah	عراق (ذو الثلاث) على العراق Iraq Zus- salace (tier- ce) sur l'Iraq
---	---	---	--

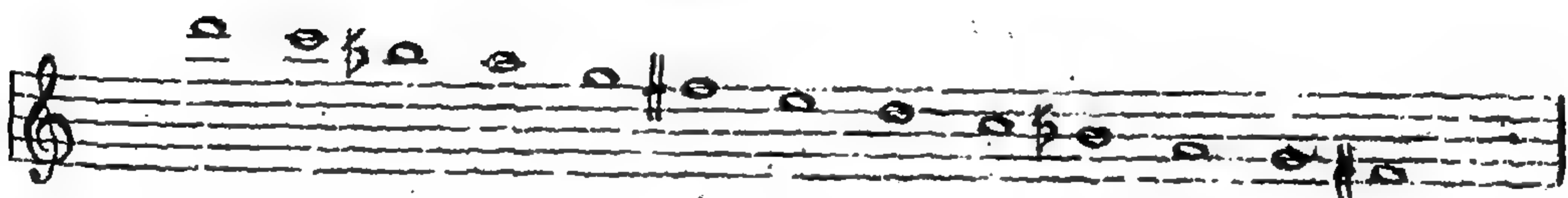
مقام اوج
Maqam Awge

عراق (ذو الثلاث) على العراق	جنس ياتي (ذو الاربع) على الدوكاه	جنس راسن (ذو الاربع) على النوا	جنس ياتي (ذو الاربع) على المعير
Iraq Zus- salace (tier ce) sur l'Iraq	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar



اوج (ذو
الثلاث) على
الاج
AwgeZus-
salace(ti-
erce) sur
le Awge

اوج ذو الثلاث
على الاوج
Awgezus-
salace(ti-
erce) sur
le Awge



عراق (ذو الثلاث) على العراق	جنس ياتي (ذو الاربع) على الدوكاه	جنس راسن (1) (ذو الاربع) على النوا	جنس ياتي (ذو الاربع) على المعير
Iraq Zus- salace(ti- erce) sur l'Iraq	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	Genre Rast (1) Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar

(1) Ou Genre Bossalik sur le Nawa

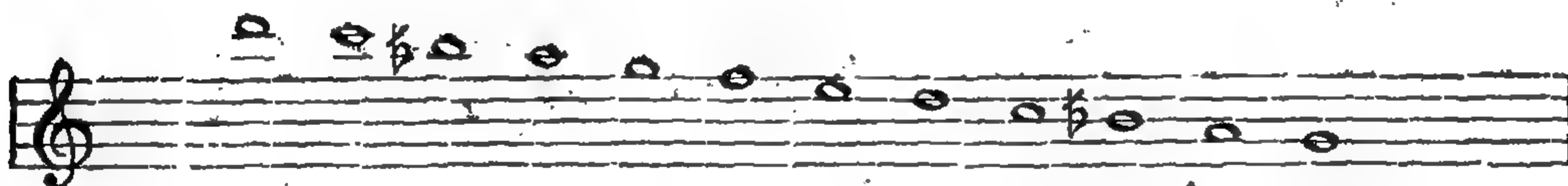
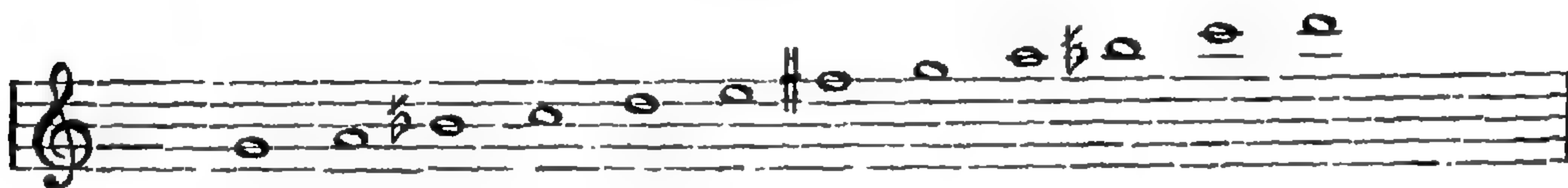
(1) او جنس بوسليك على النوا

المقامات التي تستقر على درجة الراس
Maqamat ayant comme tonique la Note Rast



مقام راس
Maqam Rast

جنس راس (ذو الخمس) على الراس	جنس راس (ذو) الاربع على النوا	جنس راس (ذو الخمس) على الكردان
Genre Rast Zul Khams (quinte) sur le Rast	Genre Rast Zul Arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Rast Zul Khams (quinte) sur le Kirdane



جنس راس (ذو الخمس) على الكردان	جنس بوسلك (١) (ذو) الاربع على النوا	جنس راس (ذو الخمس) على الراس
Genre Rast Zul Khams (quinte) sur le Kirdane	Genre Bos- salik (١) Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Rast

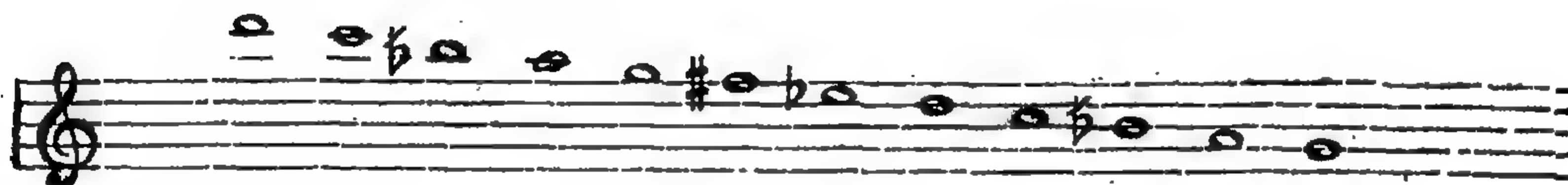
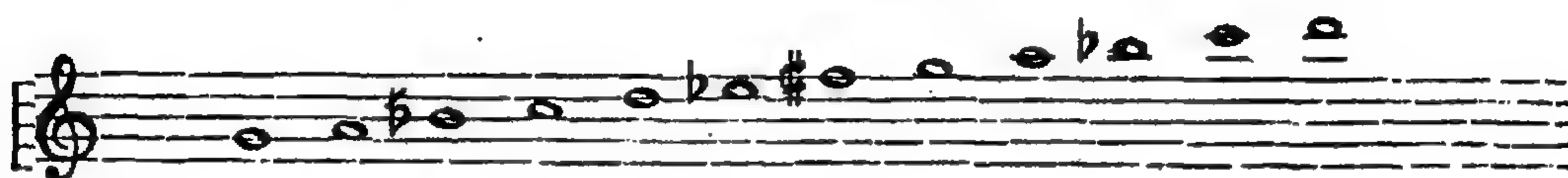
(١) او جنس راس (ذو الاربع) على النوا

(١) Ou genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Nawa

مقام سوزناك بلا زيركوله

Maqam Suznak sans Zirgulah

جنس راسك (ذو الخمس) على الكردان	جنس حجاز (ذو) الاربع على النوا	جنس راسك (ذو الخمس) على الكردان
Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Rast	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Bossalik Zul khams (quinte) sur le Kirdane

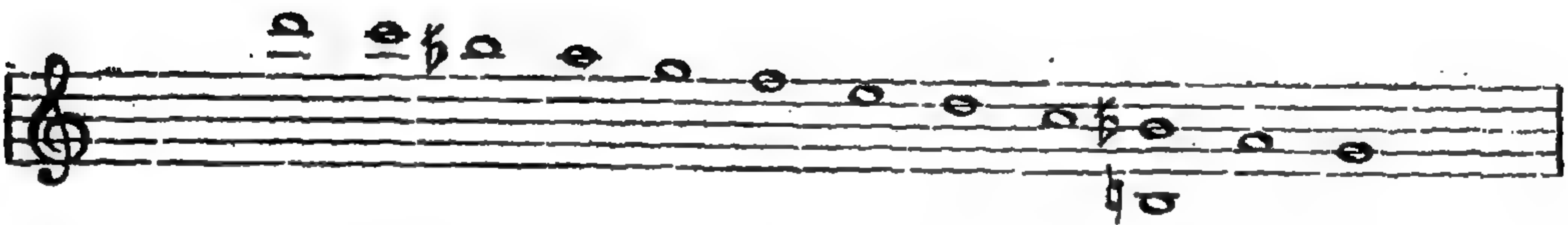
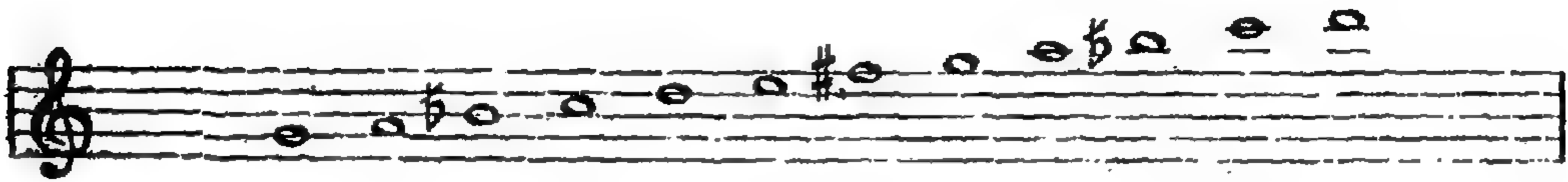


جنس راسك (ذو الخمس) على الكردان	جنس حجاز (ذو) الاربع على النوا	جنس راسك (ذو الخمس) على الكردان
Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Kirdane	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Rast Zul Khams (quinte) sur le Rast

(١) او جنس بوسك ذو الاربع على النوا
1) Ou genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Nawa

مقام ماهور
Maqam Mahor

جنس راسـت (ذو الخمس) على الراست	جنس چهارگاه (ذو الاربـع) على النوا	جنس راسـت (ذو الخمس) على الكردان
Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Rast	Genre Djahar- kah Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Kirdane

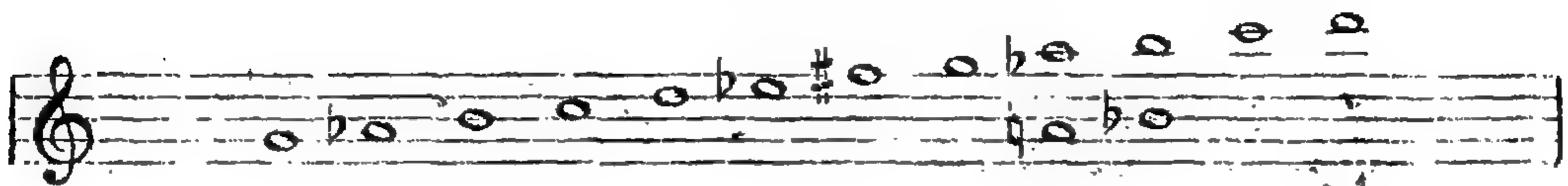


جنس راسـت (ذو الخمس) على الكردان	جنس بوسلك (ذو الاربـع) على النوا	جنس راسـت او چهارگاه (ذو الخمس) على الراست
Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Kirdane	Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Rast ou Djaharkah Zul Khams (quinte) sur le Rast

مقام حجاز کار

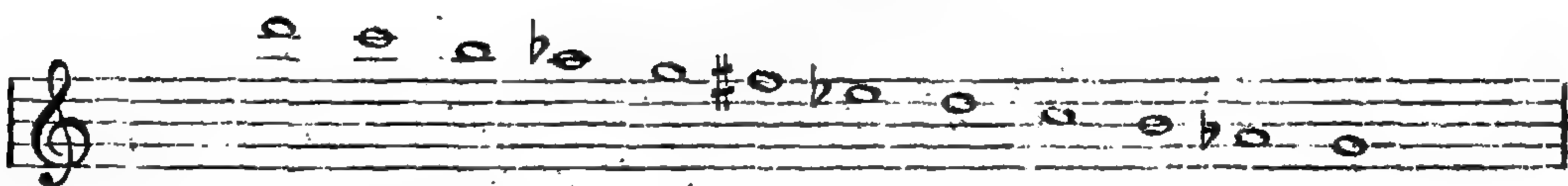
Maqam Hidjazkar

جنس حجاز (ذو الخمس) على الراست	جنس حجاز (ذو الاربع) على النوا	جنس حجاز (ذو الخمس) على الكردان
Genre Hidjaz Zul Khams (quinte) sur le Rast	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Hidjaz Zul khams (quinte) sur le kirdane



جنس نهاوند (ذو الخمس) على الكردان
Genre Nahawand Zul khams (quinte) sur le Kirdane

جنس نهاوند ^(١) (ذو الخمس) على الجهاركاه
Genre Naha - wand ^(١) Zul khams (quinte) sur le Djaharkah



جنس حجاز (ذو الخمس) على الكردان	جنس حجاز (ذو الاربع) على النوا	جنس حجاز (ذو الخمس) على الراست
Genre Hidjaz Zul khams (quinte) sur le Kirdane	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Hidjaz Zul khams (quinte) sur le Rast

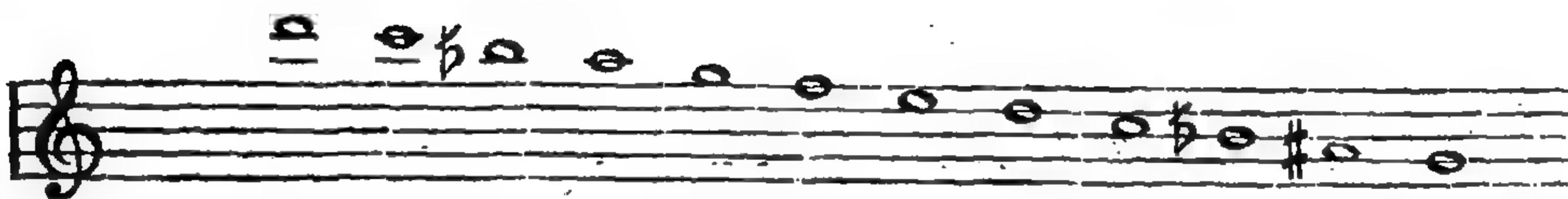
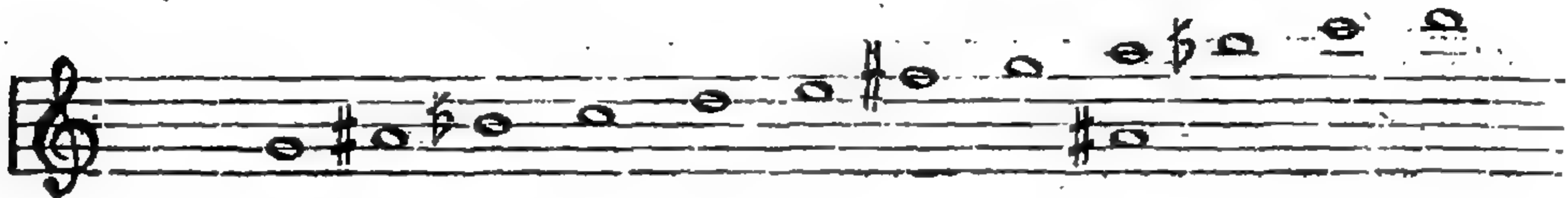
(١) تستبدل الفا ديزر بالفا تا نوريل (العجم)

(1) Le Fa # est remplacé par Fa ♮ (Ajam)

مقام سازکار

Maqam Sazkar

جنس سازکار (ذو الخمس) على الراست	جنس راست (ذو الاربع) على النوا	جنس راست أو سازکار (ذو الخمس) على الكردان
Genre Sazkar Zul khams (quinte) sur le Rast	Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Rast ou Sazkar Zul Khams (quinte) sur le kirdane



جنس راست (ذو الخمس) على الكردان	جنس بوسلك (ذو الاربع) على النوا	جنس سازکار (ذو الخمس) على الراست
Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Kirdane	Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Sazkar Zul khams (quinte) sur le Rast

Maqam Chorak

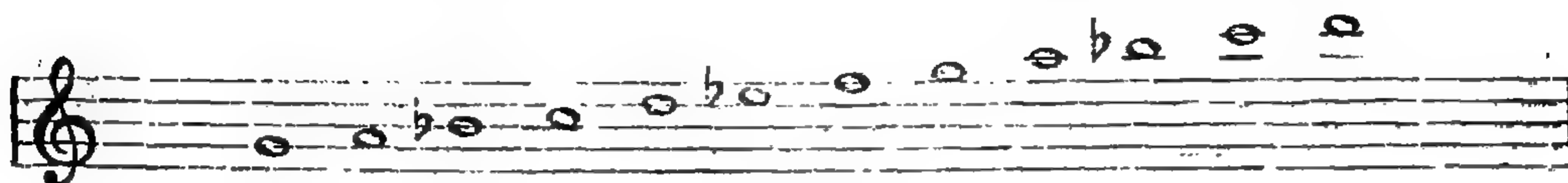
[illegible]

<p>جنس بوسلك (ذو الخمس) على الكردان</p> <p>Genre Bossalik Zul khams (quinte) sur le kirdane</p>	<p>جنس بوسلك (ذو الاربع) على النوا</p> <p>Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Nawa</p>	<p>جنس راست (ذو الخمس) على راست</p> <p>Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Rast</p>	<p>شورك (ذو الثلاث) على الرأست</p> <p>Chorak Zoussa- lace (tierce) sur le Rast</p>
---	---	--	--

مقام نهاوند
Maqam Nahawand

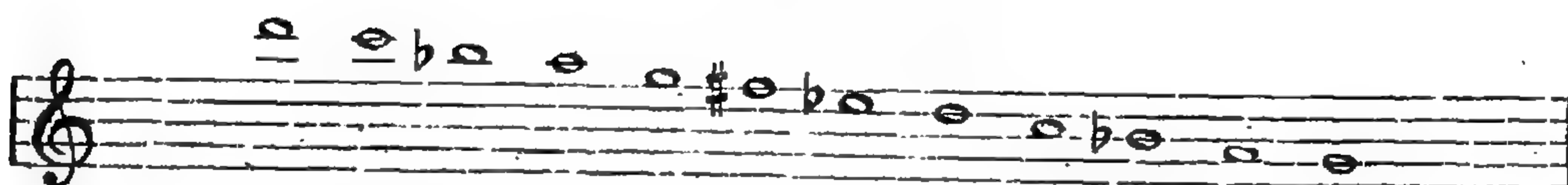
جنس نهاوند (ذوالخمس)
على الراس
Genre Nahawand
Zul khams
(quinte) sur le
Rast

جنس نهاوند (ذوالخمس)
على الكردان
Genre Nahawand
Zul khams
(quinte) sur le
Kirdane



جنس نهاوند (ذوالخمس)
على الجهاركاه
Genre Nahawand
Zul khams
(quinte) sur le
Djaharkah

جنس نهاوند (١) ذو
الخمس على الجهاركاه
(1)
Genre Nahawand
Zul Khams
(quinte) sur le
Djaharkah



جنس نهاوند (ذوالخمس) على الكردان	جنس حجاز (ذو الاربعة) على النوا	جنس نهاوند (ذوالخمس) على الراس
Genre Nahawand Zul khams (quinte) sur le Kirdane	Genre Hijaz Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Nahawand Zul khams (quinte) sur le Rast

(١) تستبدل الفا ديزر بالفا ناتوريل (المجم)

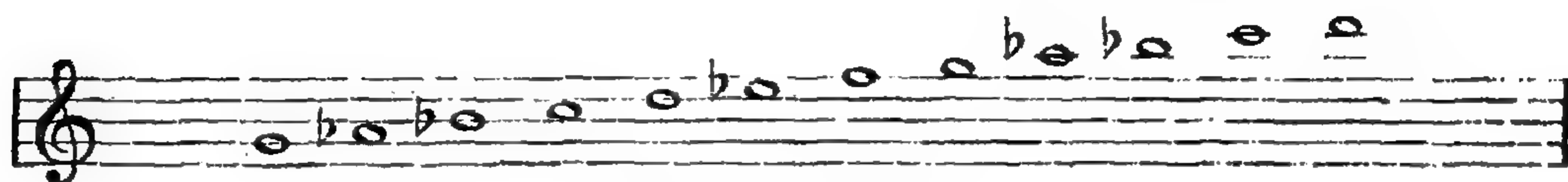
(1) Le Fa # est remplacé par Fa ♮ (Adjam)

مقام کردی حجازکار

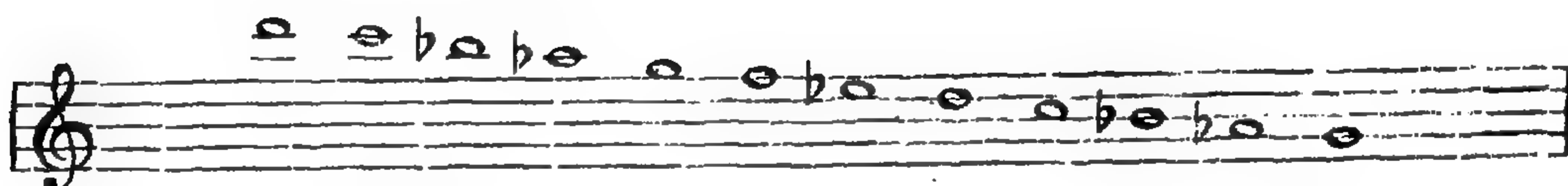
Maqam Kurdily Hidjazkar

جنس کرد (۱) (ذو
الخمس) على الراست
Genre Kurde Zul
khams (quinte)
sur le Rast

جنس کرد (ذو الخمس)
على الكراين
Genre Kurde Zul
khams (quinte)
sur le kirdane



جنس نهاوند (ذو الخمس)
على الجهارگاه
Genre Nahawand
Zul khams
(quinte) sur le
Djaharkah



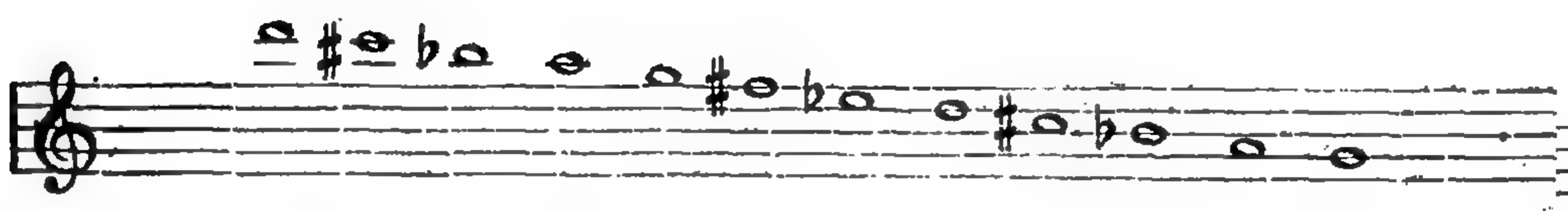
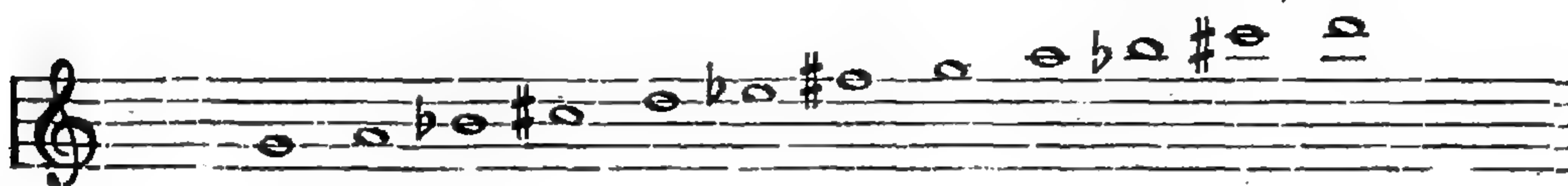
جنس کرد (ذو الخمس) على الكردان	جنس نهاوند (ذو الخمس) على الجهارگاه	جنس کرد (ذو الاربع) على الراست
Genre Kurde Zul khams (quinte) sur le Kirdane	Genre Nahawand Zul khams (quinte) sur le Djaharkah	Genre Kurde Zul arbaa (quarte) sur le Rast

(۱) بهال کرد او کردی

(1) On dit kurde ou kurdy

مقام نواثر
Maqam Nawaçar

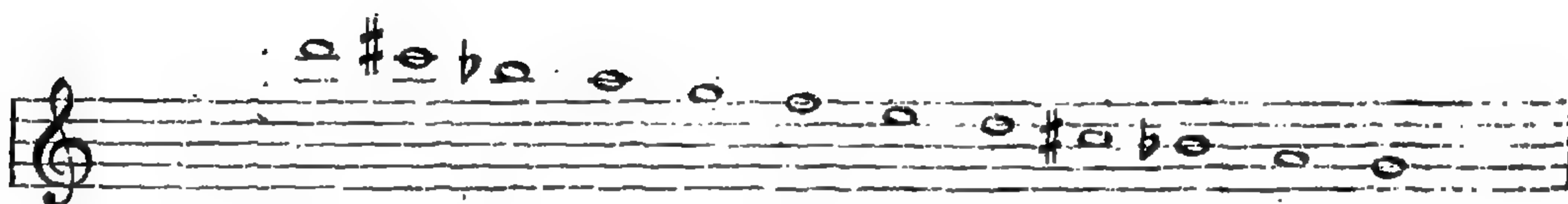
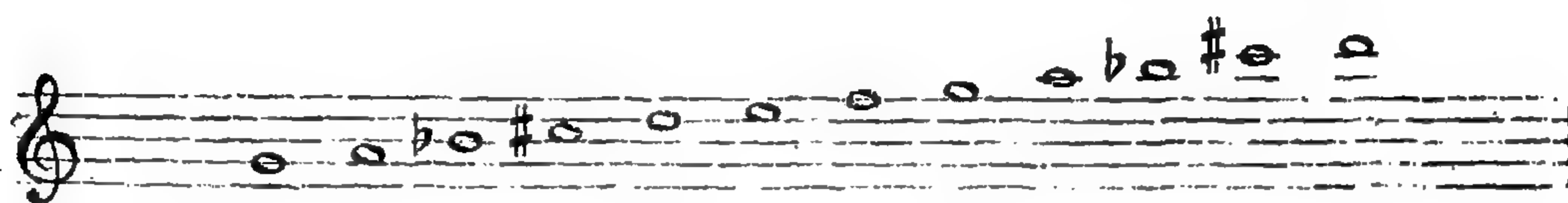
جنس نواثر (ذو الخمس) على الراست	جنس حجاز (ذو الاربعة) على النوا	جنس نواثر (ذو الخمس) على الكردان
Genre Nawaçar Zul khams (quinte) sur le Rast	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Nawaçar Zul Khams (quinte) sur le kirdane



جنس نواثر (ذو الخمس) على الكردان	جنس حجاز (ذو الاربعة) على النوا	جنس نواثر (ذو الخمس) على الراست
Genre Nawaçar Zul Khams (quinte) sur le Kirdane	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Nawaçar Zul Khams (quinte) sur le Rast

مقام نكریز Maqam Nakriz

جنس نكریز (ذو الخمس) على الراست	جنس بوسلك (ذو الارباع) على النوا	جنس نكریز (ذو الخمس) على الكردان
Genre Nakriz Zul Khams (quinte) sur le Rast	Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Nakriz Zul Khams (quinte) sur le kirdane

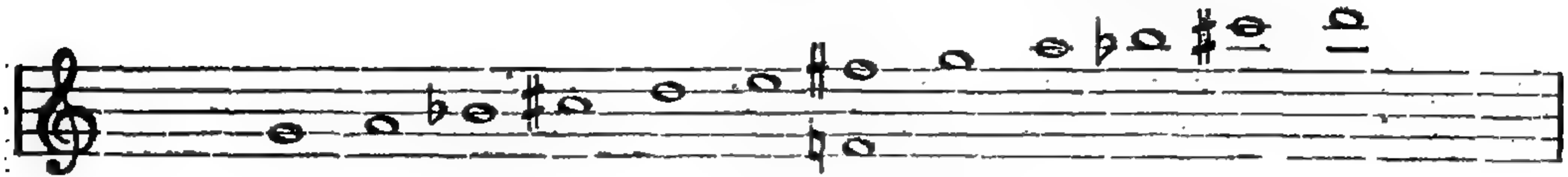


جنس نكریز (ذو الخمس) على الكردان	جنس بوسلك (ذو الارباع) على النوا	جنس نكریز (ذو الخمس) على الراست
Genre Nakriz Zul Khams (quinte) sur le kirdane	Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Nakriz Zul Khams (quinte) sur le Rast

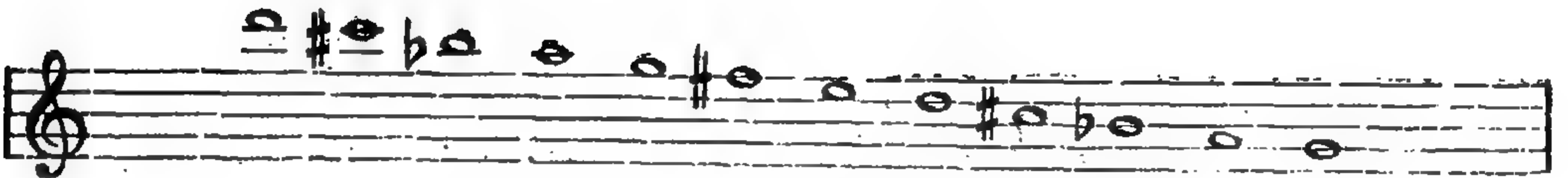
مقام بسندیده

Maqam Bassandidah

جنس نکریز (ذو الخمس) على الراست	جنس راست (ذو الاربع) على النوا	جنس نکریز (ذو الخمس) على الكردان
Genre Nakriz Zul Khams (quinte) sur le Rast	Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Nakriz Zul khams (quinte) sur le Kirdane



جنس بوسلاک (ذو الاربع) على النوا
Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Nawa

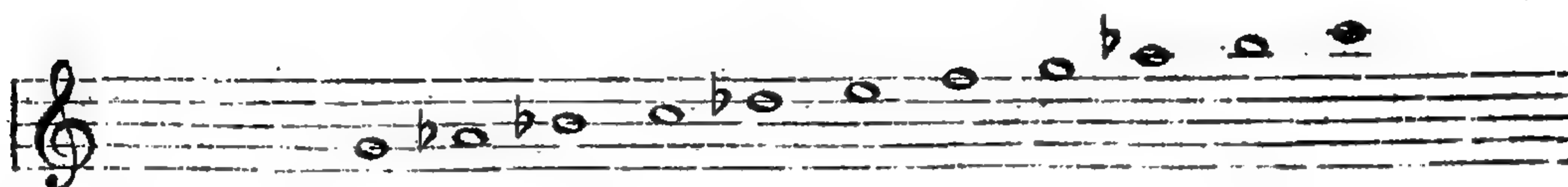


جنس نکریز (ذو الخمس) على الكردان	جنس راست (ذو الاربع) على النوا	جنس نکریز (ذو الخمس) على الراست
Genre Nakriz Zul khams (quinte) sur le Kirdane	Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Nakriz Zul khams (quinte) sur le Rast

مقام طرز نوین

Maqam Tarz Nawine

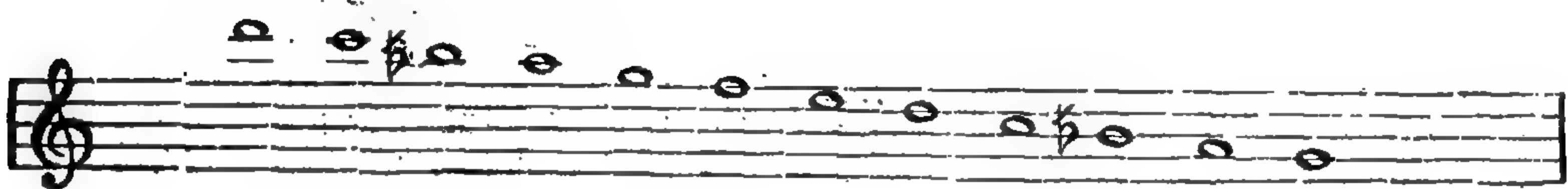
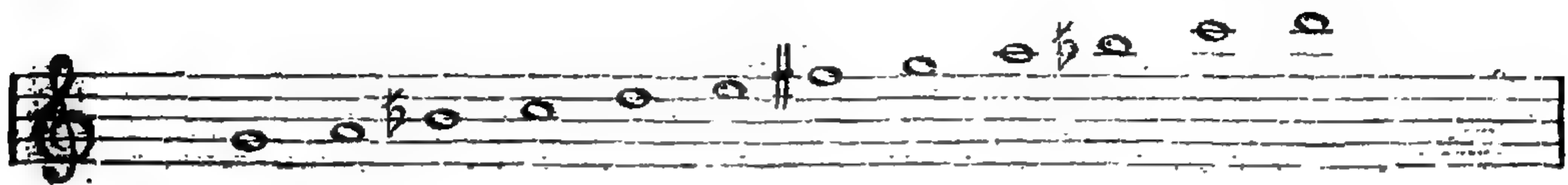
جنس کرد (ذو) الاربیع) علی الراست	جنس حجاز (ذو الخمس) علی الجهار کاه	جنس حجاز (ذو) الاربیع) علی الکردان
Genre Kurde Zul arbaa (quarte) sur le Rast	Genre Hidjaz Zul khams (quinte) sur le Djaharkah	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Kirdane



جنس کرد (ذو) الاربیع) علی الکردان	جنس حجاز (ذو الخمس) علی الجهار کاه	جنس کرد (ذو) الاربیع) علی الراست
Genre Kurde Zul arbaa (quarte) sur le Kirdane	Genre Hidjaz Zul khams (quinte) sur le Djaharkah	Genre Kurde Zul arbaa (quarte) sur le Rast

مقام رهاوی
Maaqm Rahawi

جنس راست (ذوالخمس) على الراست	جنس راست (ذو الاربع) على النوا	جنس راست (ذوالخمس) على الكردان
Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Rast	Genre Rast Zul arbäa (quarte) sur le Nawa	Genre Rast Zul Khams (quinte) sur le kirdane

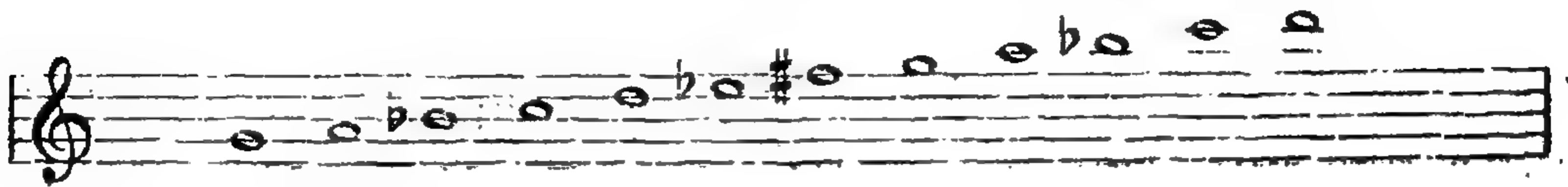


جنس راست (ذوالخمس) على الكردان	جنس نهاوند (ذو الاربع) على النوا	جنس راست (ذوالخمس) على الراست
Genre Rast Zul khams (quinte) sur le kirdane	Genre Naha- wand Zul arbäa (quarte) sur le Nawa	Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Rast

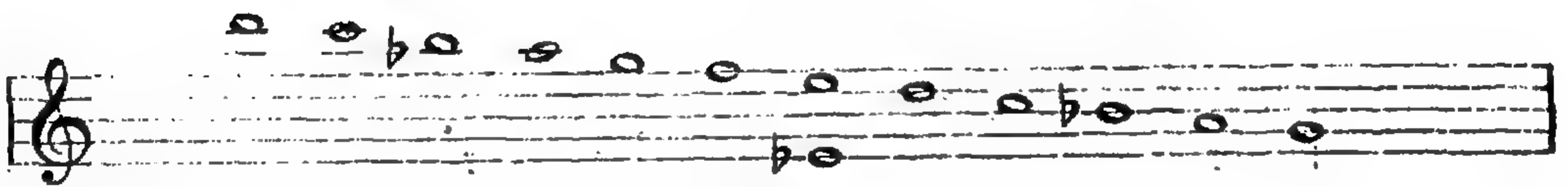
مقام نهاوند كير

Maqam Nahawand Kabir

جنس نهاوند (ذو الخمس) على الراست	جنس حجاز (ذو الاربع) على النوا	جنس نهاوند (ذو الخمس) على الكردان
Genre Nahawand Zul Khams (quinte) sur le Rast	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Nahawand Zul khams (quinte) sur le Kirdane



جنس بوسلك (ذو الاربع) على النوا	جنس نهاوند (ذو الخمس) على الراست
Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Nahawand Zul khams (quinte) sur le Rast

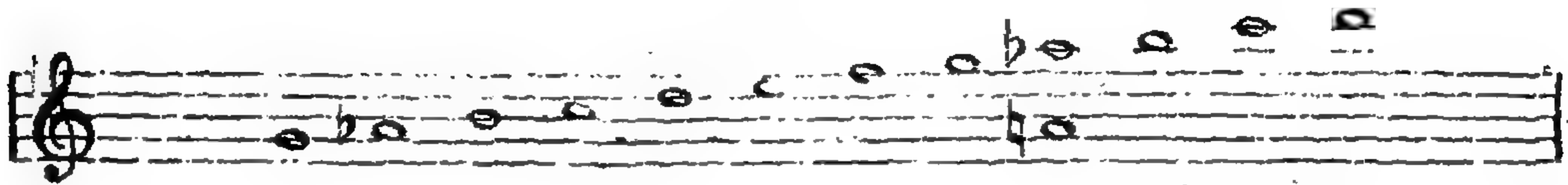


جنس نهاوند (ذو الخمس) على الكردان	جنس نهاوند (ذو الخمس) على الجهاركاه
Genre Nahawand Zul khams (quinte) sur le kirdane	Genre Nahawand Zul Khams (quinte) sur le Djaharkah

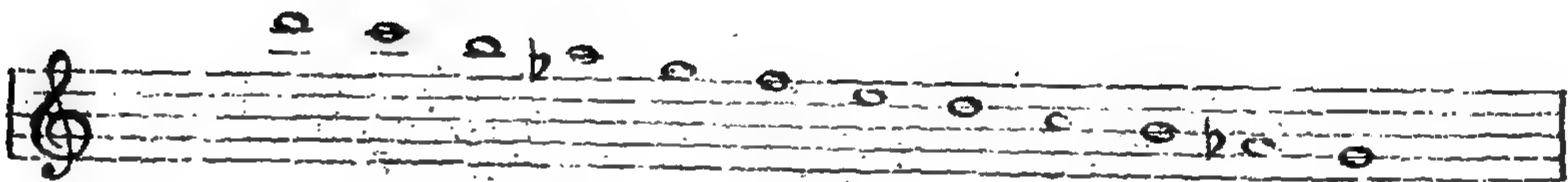
مقام زنك كلاه

Maqam Zangulah

جنس حجاز (ذو) الأربع (على الراست)	جنس چهارگاه (ذو) الخمس (على الجهارگاه)	جنس حجاز (ذو الخمس) على الكردان
Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Rast	Genre Djaharkah Zul khams (quinte) sur le Djaharkah	Genre Hidjaz Zul khams (quinte) sur le Kirdane



جنس بونك (ذو)
الأربع (على المحير)
Genre
Bossalik Zul
arbaa (quarte)
sur le
Mohayar

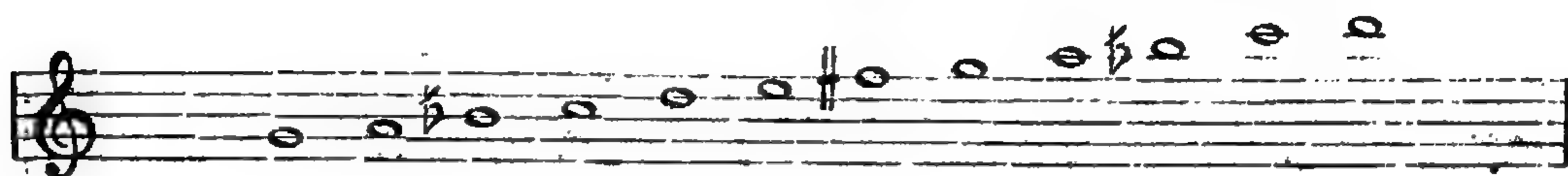


جنس حجاز (ذو الخمس) على الكردان	جنس چهارگاه (ذو) الخمس (على الجهارگاه)	جنس حجاز (ذو) الأربع (على الراست)
Genre Hidjaz Zul khams (quinte) sur le kirdane	Genre Djaharkah Zul khams (quinte) sur le Djaharkah	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Rast

مقام كردان مصري

Maqam Kirdane Masri

جنس راست (ذوالخمس) على الراست	جنس راست (ذو الاربع) على النوا	جنس راست (ذوالخمس) على الكردان
Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Rast	Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Rast Zul khams (quinte) sur le kirdane

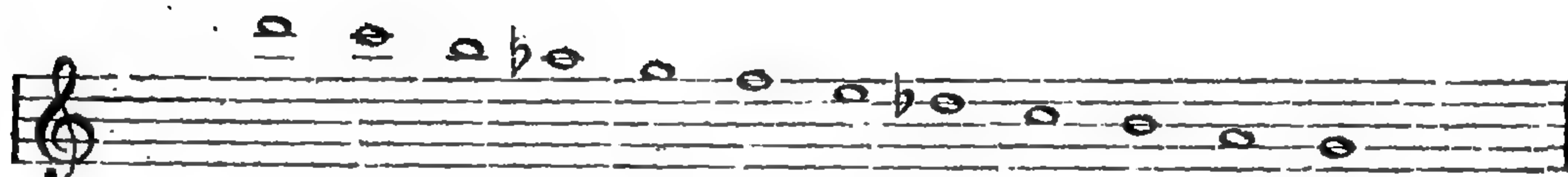
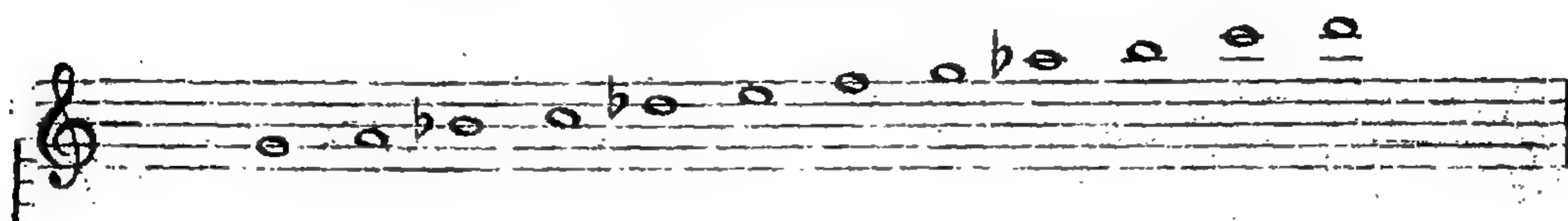


جنس راست (ذوالخمس) على الكردان	جنس راست (ذو الاربع) على النوا	جنس راست (ذوالخمس) على الراست
Genre Rast Zul khams (quinte) sur le kirdane	Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Rast

مقام نهاوند مرصع (مثنیاه نهاوند)

Maqam Nahawand Mourassaa (Sounboulah Nahawande)

جنس نهاوند (ذو الاربع) على الراست	جنس حجاز (ذو الخمس) على الجهارگاه	جنس حجاز (ذو الخمس) على الكردان
Genre Nahawand Zul arbaa (quarte) sur le Rast	Genre Hidjaz Zul Khams (quinte) sur le Djaharkah	Genre Hidjaz Zul Khams (quinte) sur le Kirdane



جنس نهاوند (ذو الاربع) على الراست	جنس حجاز (ذو الخمس) على الجهارگاه	جنس حجاز (ذو الخمس) على الكردان
Genre Nahawand Zul arbaa (quarte) sur le Rast	Genre Hidjaz Zul Khams (quinte) sur le Djaharkah	Genre Hidjaz zul Khams (quinte) sur le kirdane

مقام دلتيشين

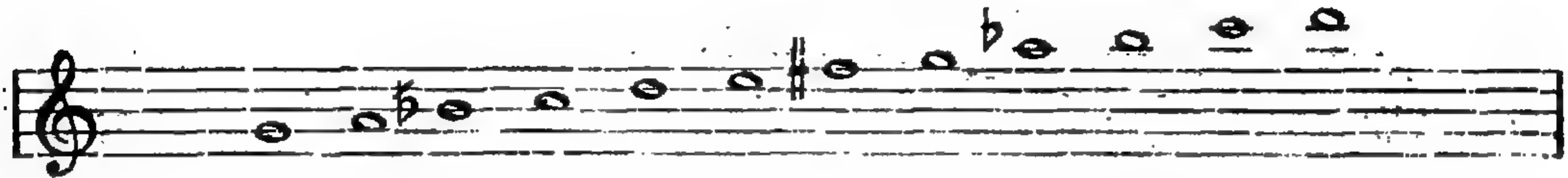
Maqam Dilnicheine

جنس راست (ذوالخمس)
على الراست

Genre Rast Zul
Khams (quinte)
sur le Rast

جنس صبا (ذو
الاربع) على الحسيني

Genre Saba
Zul arbaa
(quarte) sur
le Hussein

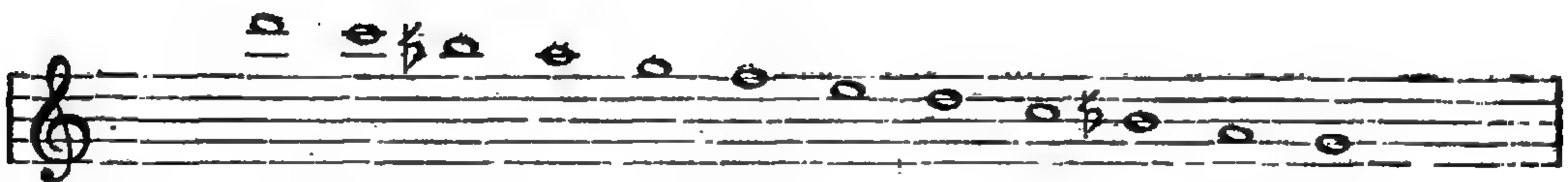


جنس راست (ذو
الاربع) على النوا

Genre Rast
Zul arbaa
(quarte) sur le
Nawa

جنس حجاز (ذوالخمس)
على الكردان

Genre Hidjaz Zul
Khams (quinte)
sur le Kirdane



جنس راست (ذوالخمس)
على الكردان

Genre Rast Zul
Khams (quinte)
sur le kirdane

جنس بوسلك (ذو
الاربع) على النوا

Genre Bos -
salik Zul
arbaa (quarte)
sur le Nawa

جنس راست (ذوالخمس)
على الراست

Genre Rast Zul
khams (quinte)
sur le Rast

المقامات التي تستقر على درجة الدوگاه

Maqamat ayant comme tonique la note Dougah



مقام بياتي

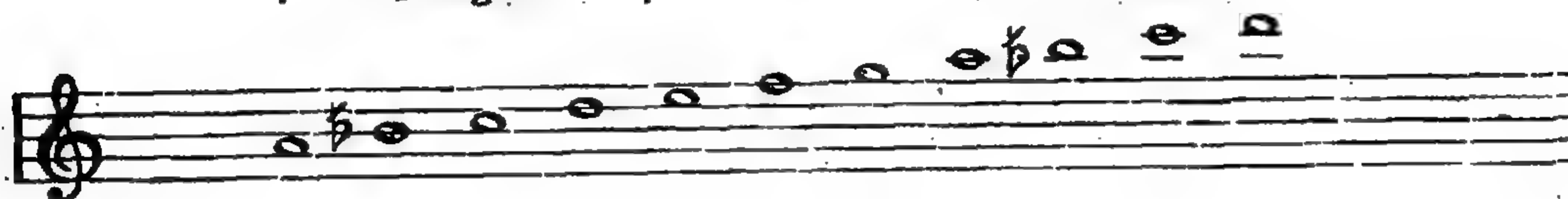
Maqam Bayati

جنس بياتي (ذوالخمس)
على الدوگاه

Genre Bayati
Zul Khams
(quinte) sur le
Dougah

جنس بياتي (ذو
الاربع) على المحير

Genre Bayati
Zul arbaa
(quarte) sur
le Mohayar

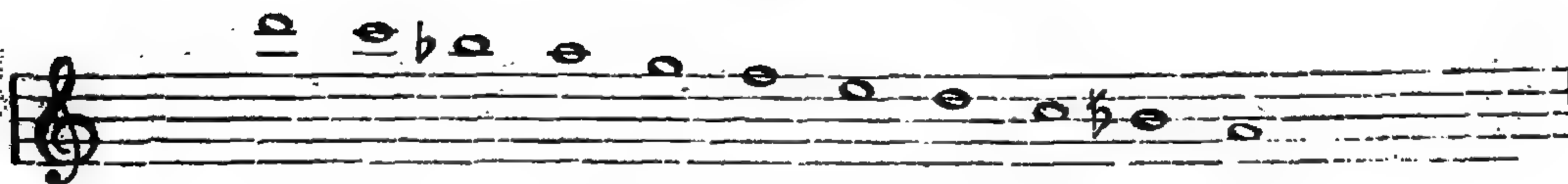


جنس نهاوند (ذو
الخمس) على النوا

Genre Nahawand
Zul khams
(quinte) sur le
Nawa

جنس جهارگاه (ذو
الخمس) على الجهارگاه

Genre Djaharkah
Zul Khams
(quinte) sur le
Djaharkah



(1)
جنس نهاوند (ذو
الاربع) على المحير

Genre (1)
Nahawand Zul
arbaa (quarte)
sur le Mohayar

جنس نهاوند (ذوالخمس)
على النوا

Genre Nahawand
Zul Khams
(quinte) sur le
Nawa

جنس بياتي (ذو
الاربع) على الدوگاه

Genre Bayati
Zul arbaa
(quarte) sur
le Dougah

(1) او جنس بياتي (ذو الاربع) على المحير
(1) On Genre Bayti Zul arbaa (quarte) sur le mohayar

مقام صبا

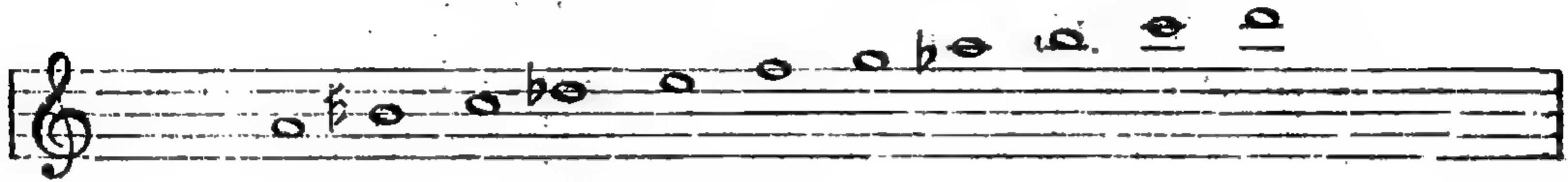
Maqam Saba

جنس صبا (ذو الخمس)
على الدوكاه

Genre Saba
Zul Khams
(quinte) sur le
Dougah

جنس حجاز (ذو الخمس)
على الكردان

Genre Hidjaz
Zul Khams
(quinte) sur
le Kirdane

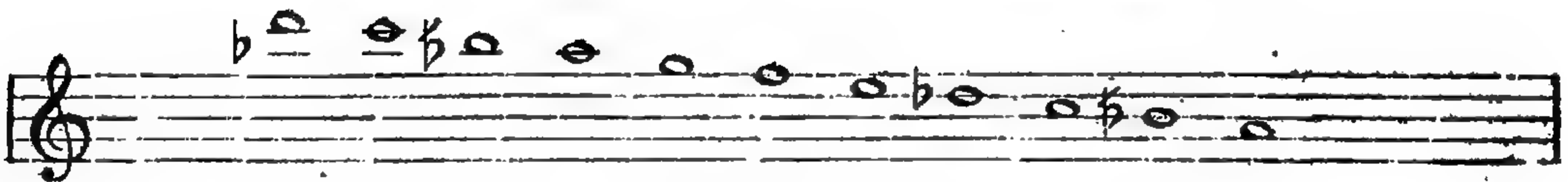


جنس حجاز (ذو الخمس)
على الجهاركا

Genre Hidjaz
Zul khams
(quinte) sur le
Djaharkah

جنس صبا (ذو
الاربع) على الدوكاه

Genre Saba
Zul arbaa
(quarte) sur
le Dougah



جنس صبا (ذو
الاربع) على المحير

Genre Saba
Zul arbaa
(quarte) sur
le Mohayar

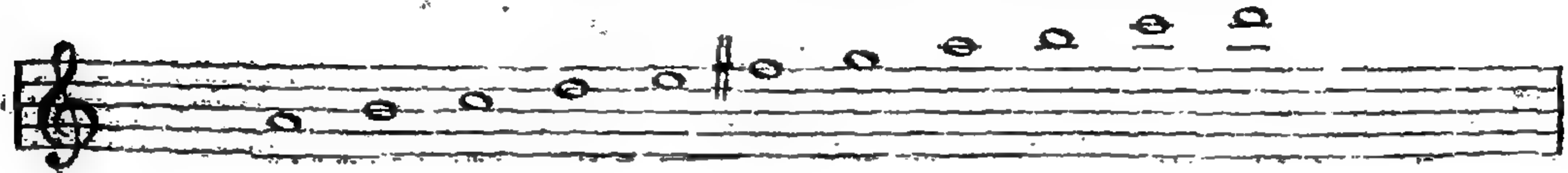
جنس حجاز (ذو الخمس)
على الجهاركا

Genre Hidjaz
Zul khams
(quinte) sur le
Djaharkah

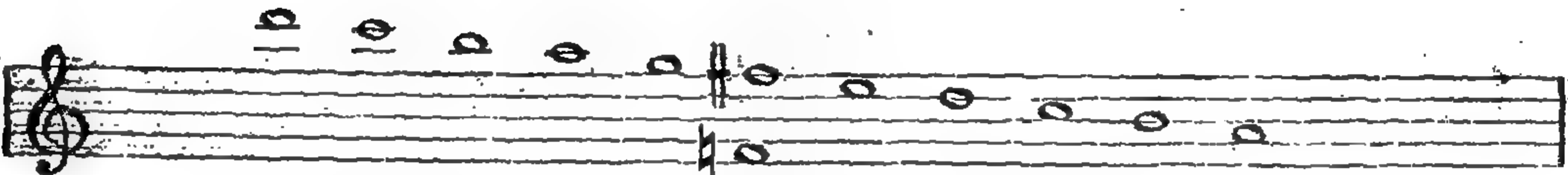
مقام عشاق مصري

Maqam Ouchaq Masri

جنس بوسلك (ذو الاربع) على الدوكاه	جنس بياتي (ذو الاربع) على الحسيني	جنس بوسلك (ذو الاربع) على المحير
Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Hussein	Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar



جنس راست (ذو الخمس) على النوا
Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Nawa

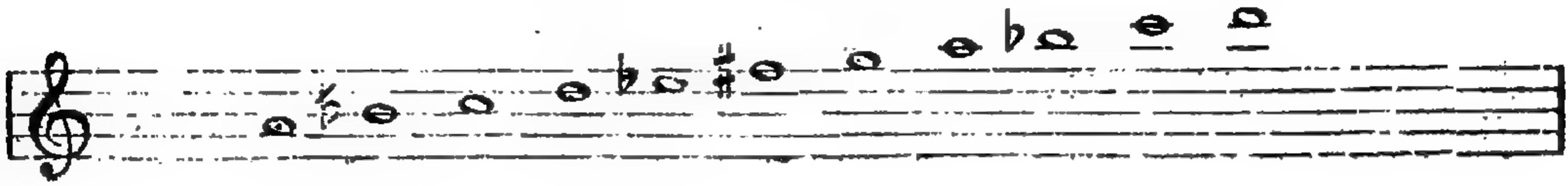


جنس بوسلك (ذو الاربع) على المحير	جنس بوسلك (ذو الخمس) على النوا	جنس بوسلك (ذو الاربع) على الدوكاه
Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	Genre Bossalik Zul khams (quinte) sur le Nawa	Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Dougah

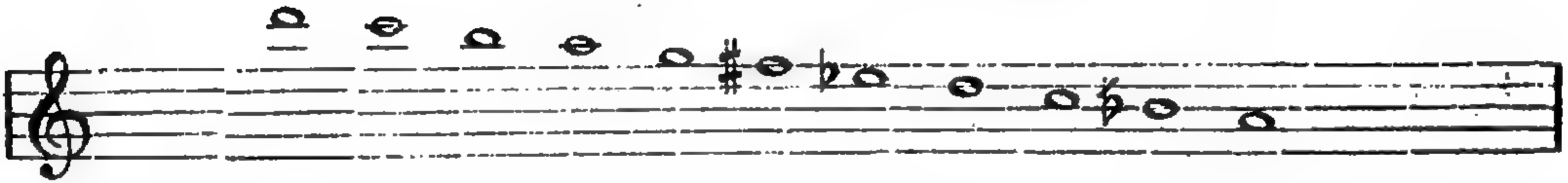
مقام قرجقار

Maqam Qargighar

جنس بیاتی (ذو الاربع) علی الدوگاه	جنس حجاز (ذو الخمس) علی النوا	جنس کرد (ذو الاربع) علی المحید
Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	Genre Hidjaz Zul khams (quinte) sur le Nawa	Genre Kurde Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar



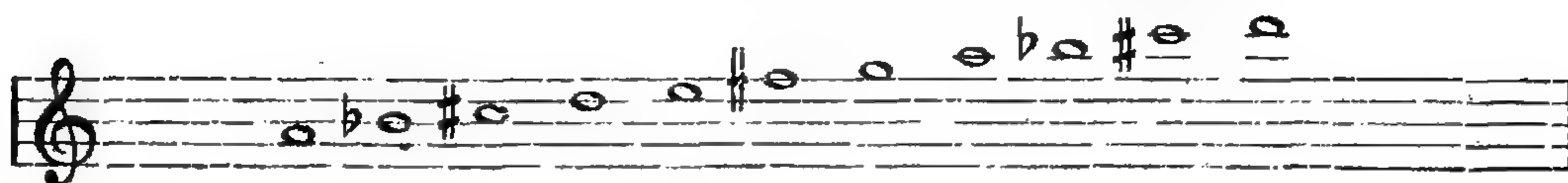
جنس حجاز (ذو الخمس) علی النوا	جنس بیاتی (ذو الاربع) علی الدوگاه
Genre Hidjaz Zul Khams (quinte) sur le Nawa	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah



جنس نهاوند (ذو الخمس) علی الكردان	جنس نکریز (ذو الخمس) علی الجهارگاه
Genre Nahawand Zul Khams (quinte) sur le kirdane	Genre Nakriz Zul Khams (quinte) sur le Djaharkah

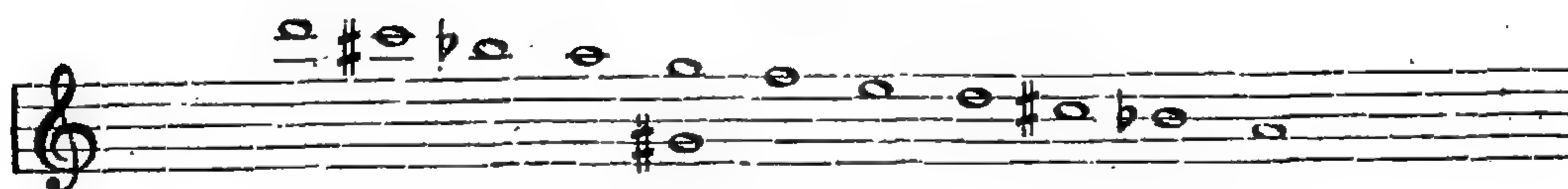
مقام حجاز
Maqam Hidjaz

جنس حجاز (ذوالخمس) على الدوكاه	جنس ياتي (ذو) الاربع) على الحسيني	جنس حجاز (ذو) الاربع) على المحير
Genre Hidjaz Zul khams (quinte) sur le Dougah	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Hussein	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar



جنس راست (ذوالخمس) على النوا
Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Nawa

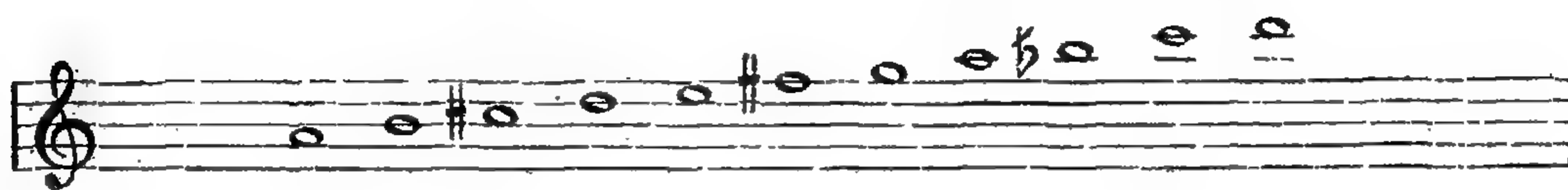
جنس بوسلك (ذوالخمس) على النوا
Genre Bossalik Zul khams (quinte) sur le Nawa



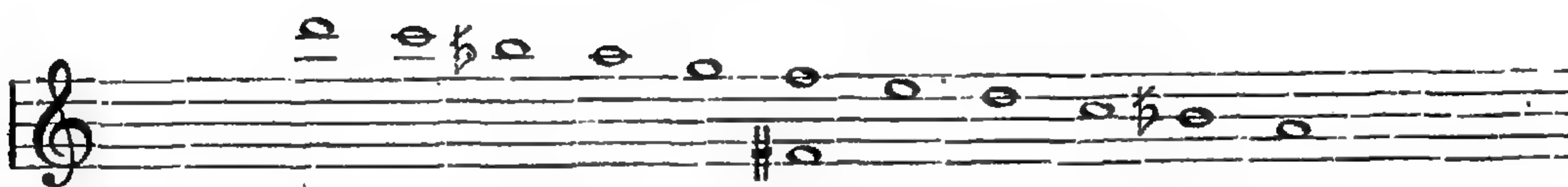
جنس حجاز (ذو) الاربع) على المحير	جنس حجاز (ذو) الاربع) على الحسيني	جنس حجاز (ذو) الاربع) على الدوكاه
Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Hussein	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Dougah

مقام أصفهان
Maqam Asfahane

جنس راست (ذو الأربع) على الدوكاه	جنس راست (ذو الأربع) على النوا	جنس يباتي (ذو الأربع) على المحير
Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar



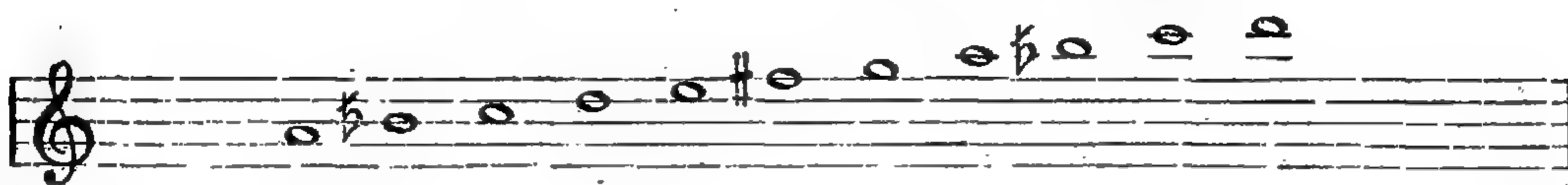
جنس بوسلك (ذوالخمس) على النوا
Genre Bossalik Zul khams (quinte) sur le Nawa



جنس يباتي (ذو الأربع) على المحير	جنس راست (ذو الأربع) على النوا	جنس يباتي (ذو الأربع) على الدوكاه
Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	Genre Rast Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah

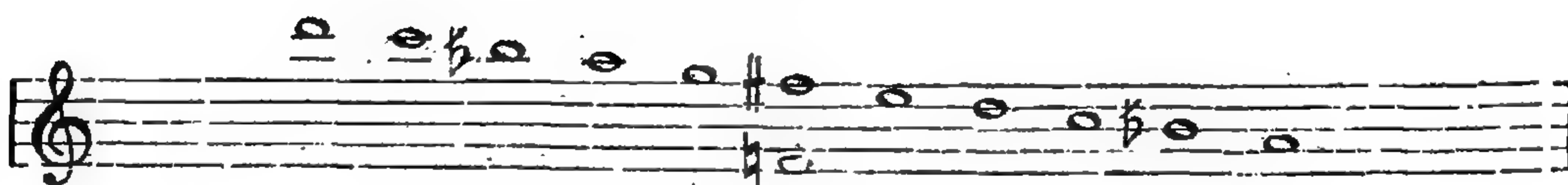
مقام حسيني
Maqam Husseiny

جنس بياتي (ذو الاربع) على الدوكاه	جنس بياتي (ذو الاربع) على الحسيني	جنس بياتي (ذو الاربع) على المحير
Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Husseiny	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar



جنس راست (ذو الخمس) على النوا
Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Nawa

جنس راست (ذو الخمس) على النوا
Genre Kurde Zul khams (quinte) sur le Nawa

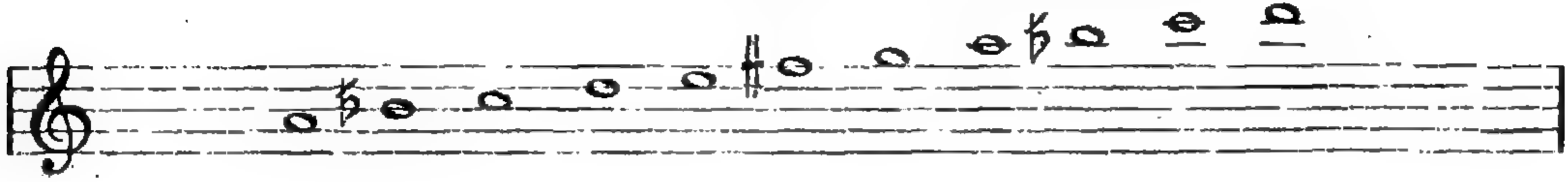


جنس بياتي (ذو الاربع) على المحير	جنس بوسلاك (ذو الخمس) على النوا	جنس بياتي (ذو الاربع) على الدوكاه
Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	Genre Bossalik Zul Khams (quinte) sur le Nawa	Genre Bayati Zul arabaa (quarte) sur le Dougah

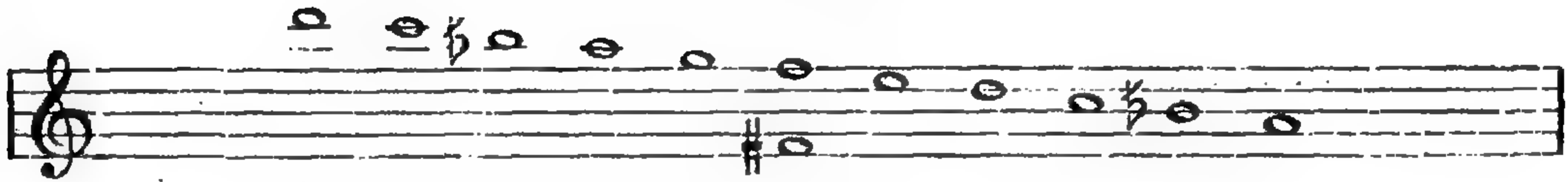
مقام محير

Maqam Mohayar

جنس ياتي (ذو الخمس) على الدوكاه	جنس ياتي (ذو الاربع) على الحسيني	جنس ياتي (ذو الاربع) على المحير
Genre Bayati Zul Khams (quinte) sur le Dougah	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Hussein	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar



جنس بوسلك (ذو الخمس) على النوا
Genre Bossalik Zul khams (quinte) sur le Nawa



جنس ياتي (ذو الاربع) على المحير	جنس ياتي (ذو الاربع) على الحسيني	جنس ياتي (ذو الاربع) على الدوكاه
Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Hussein	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah

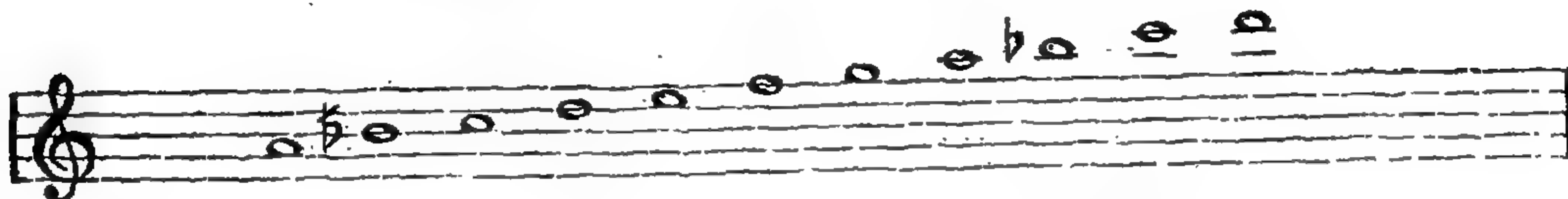
مقام عجم
Maqam Ajam

جنس یاتی (ذو)
الاربع) علی الدوگاه

Genre Bayati
Zul arbaa
(quarte) sur
le Dougah

جنس عجم (ذو الخمس)
علی المعجم

Genre Ajam Zul
Khams (quintè)
sur le Ajam



جنس چهارگاه (ذو)
الاربع) علی الجهارگاه

Genre
Djaharkah
Zul arbaa
(quarte) sur
le Djaharkah

جنس کرد (ذو)
الاربع) علی المعبر

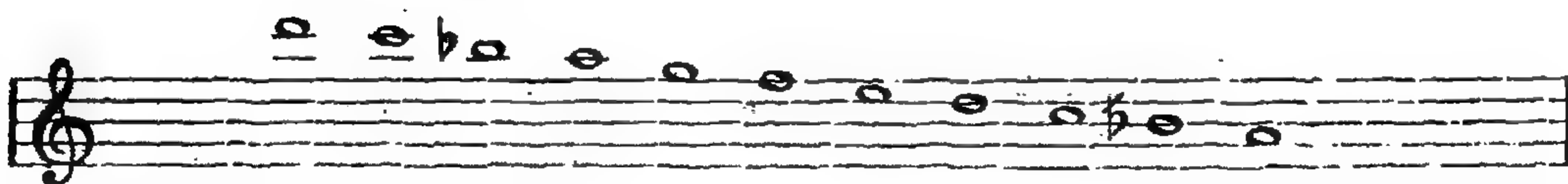
Genre Kurde
Zul arbaa
(quarte) sur le
Mohayar

جنس عجم (ذو الخمس)
علی المعجم

Genre Ajam Zul
Khams (quintè)
sur le Ajam

جنس یاتی (ذو)
الاربع) علی الدوگاه

Genre Bayati
Zul arbaa
(quarte) sur
le Dougah



جنس کرد (ذو)
الاربع) علی المعبر

Genre Kurde
Zul arbaa
(quarte) sur
le Mohayar

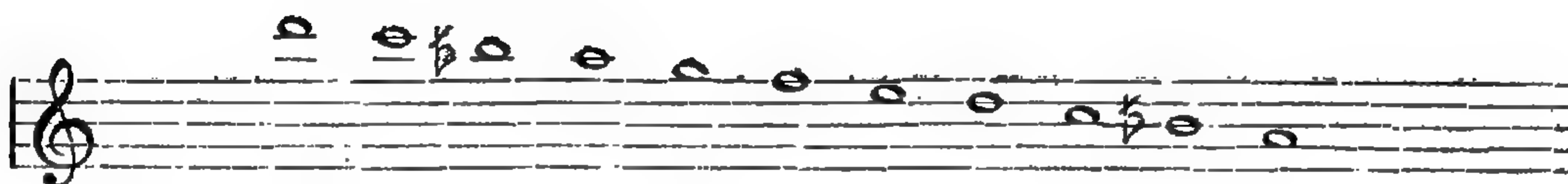
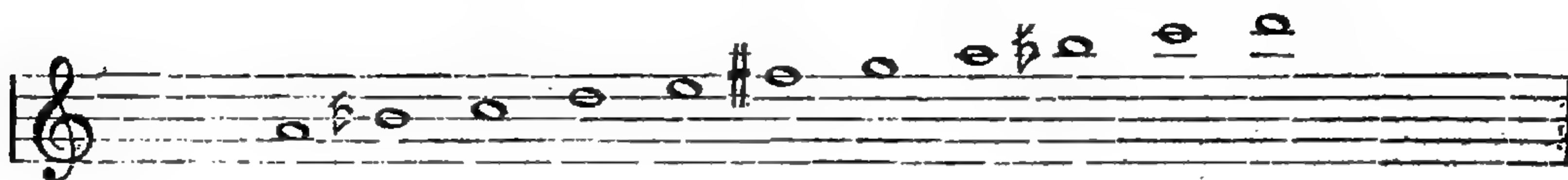
جنس چهارگاه (ذو)
الاربع) علی الجهارگاه

Genre
Djaharkah
Zul arbaa
(quarte) sur
le Djaharkah

مقام طاهر

Maqam Tahir

جنس ياتي (ذو الاربع) على الدوكاه	جنس راست (ذو الخمس) على النوا	جنس ياتي (ذو الاربع) على المحير
Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Nawa	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar

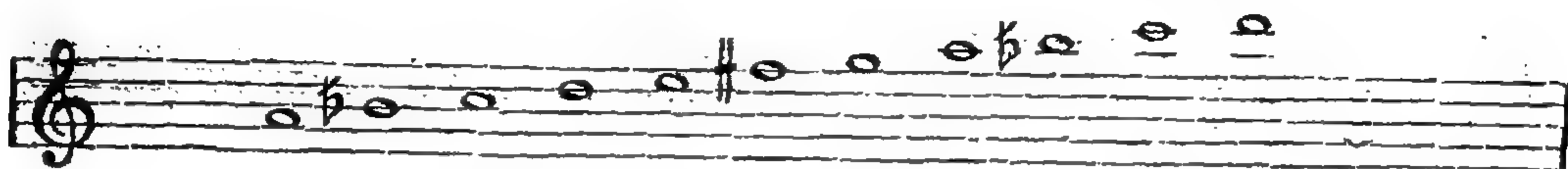


جنس ياتي (ذو الاربع) على المحير	جنس بوسلك (ذو الخمس) على النوا	جنس ياتي (ذو الاربع) على الدوكاه
Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	Genre Bossalik Zul Khams (quinte) sur le Nawa	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah

مقام عرضبار
Maqam Arzbar

جنس بیاتی (ذو)
الاربع) علی الدوگاه
Genre Bayati
Zul arbaa
(quarte) sur
le Dougah

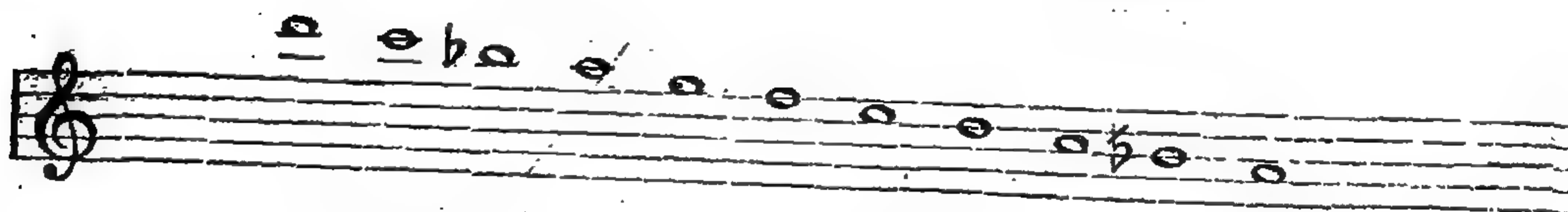
جنس راست (ذوالخمس)
علی السکردان
Genre Rast Zul
khams (quinte)
sur le kirdane



جنس چهارگاه (ذوالخمس)
علی الجهارگاه
Genre Djaharkah
Zul khams
(quinte) sur le
Djaharkah

جنس بیاتی (ذو)
الاربع) علی المحیر
Genre Bayati
Zul arbaa
(quarte) sur
le Mohayar

جنس بیاتی (ذو)
الاربع) علی الدوگاه
Genre Bayati
Zul arbāa
(quarte) sur
le Dougah



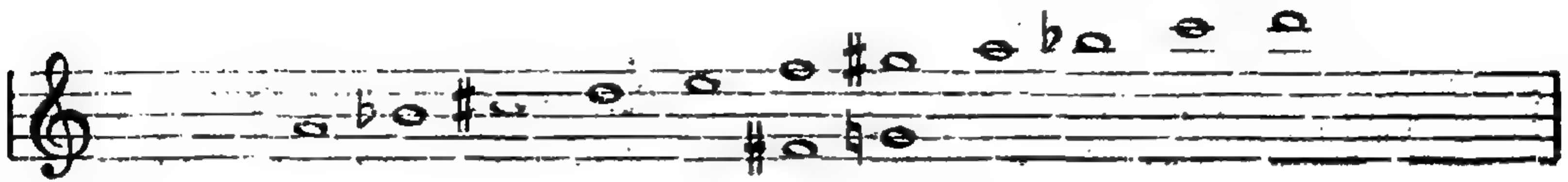
جنس کرد (ذو)
الاربع) علی المحیر
Genre Kurde
Zul arbaa
(quarte) sur
le Mohayar

جنس چهارگاه (ذوالخمس)
علی الجهارگاه
Genre Djaharkah
Zul khams
(quinte) sur le
Djaharkah

مقام شاهناز

Maqam Chahnaz

<p>جنس حجاز (ذو الاربع) على الدوكاه</p> <p>Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Dougah</p>	<p>جنس حجاز (ذو الاربع) على الحسيني</p> <p>Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Husseiny</p>	<p>جنس بوسلك (ذو الخمس) على "حيدر"</p> <p>Genre Bossalik Zul khams (quinte) (sur le Mohayar</p>
--	--	---



جنس راست (ذوالخمس)
على النوا

Genre Rast Zul
khams (quinte)
sur le Nawa

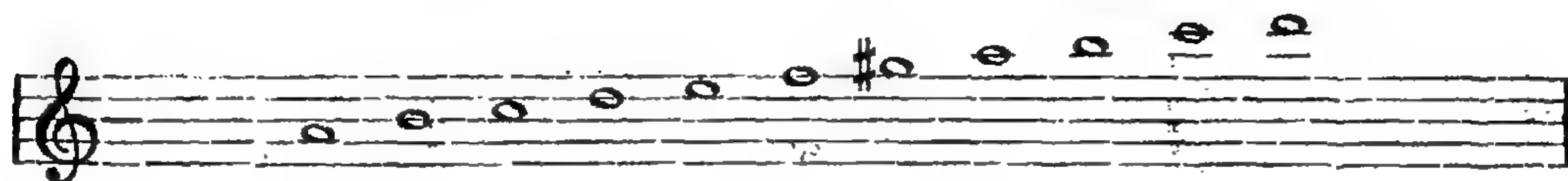
جنس حجاز (ذو
الاربع) على الحسيني
Genre Hidjaz
Zul arbaa
(quarte) sur le
Husseiny



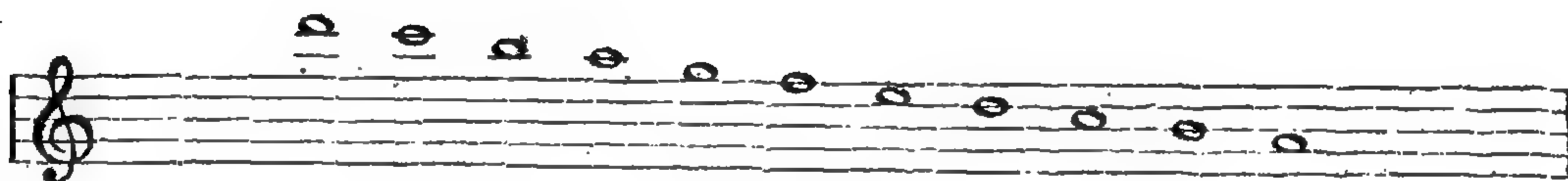
جنس حجاز (ذو الاربع) على المغير	جنس نكریز (ذو الخمس) على النوا	جنس حجاز (ذو الاربع) على الدوكاه
Genre Hidjaz zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	Genre Nakriz Zul khamis (quinte) sur le Nawa	Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Dougah

مقام بوسلك Maqam Bossalik

جنس بوسلك (ذو الاربع) على الذوكاه	جنس نكريز (ذو الخمس) على النوا	جنس بوسلك (ذو الاربع) على المعير
Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	Genre Nakriz Zul khams (quinte) sur le Nawa	Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar



جنس حجاز (ذو الاربع) على الحسيني
Genre Hidjaz Zul arbaa (quarte) sur le Husseiny



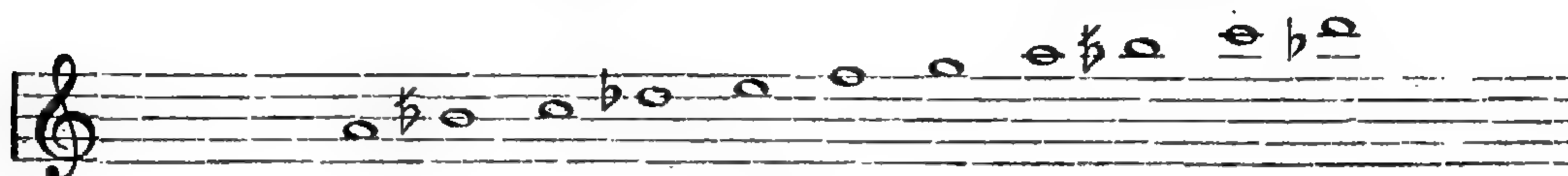
جنس بوسلك (ذو الاربع) على النوا	جنس بوسلك (١) (ذو الخمس) على النوا	جنس بوسلك (ذو الاربع) على الذوكاه
Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	Genre Bossalik (1) Zul khams (quinte) sur le Nawa	Genre Bossalik Zul arbaa (quarte) sur le Dougah

(١) او جنس راست (ذو الخمس) على النوا مستبدلا المعجم بالآوج
(1) Ou Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Nawa en remplaçant Fa \flat (Ajam)
par Fa \sharp (Awge)

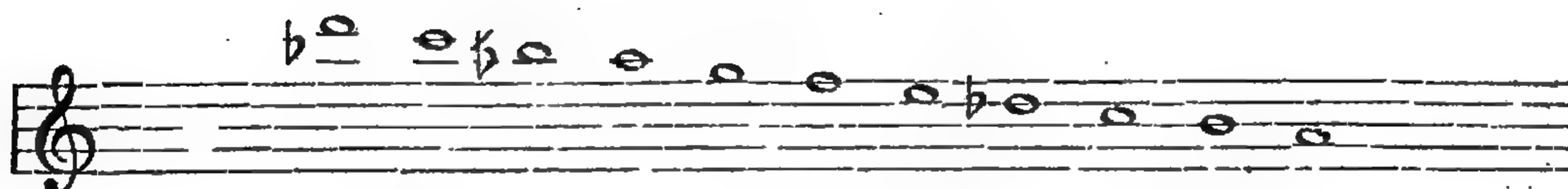
مقام صبا بوسلاك
Maqam Saba Bossalik

جنس صبا (ذو الخمس)
علي الدوكاه
Genre Saba
Zul Khams
(quinte) sur le
Dougah

جنس صبا (ذو
الاربع) علي المجير
Genre Saba
Zul arbaa
(quarte) sur
le Mohayar



جنس حجاز (ذو الخمس)
علي الجهار كاه
Genre Hidjaz
Zul khams
(quinte) sur le
Djaharkah



جنس صبا (ذو
الاربع) علي المجير
Genre Saba
Zul arbaa
(quarte) sur
le Mohayar

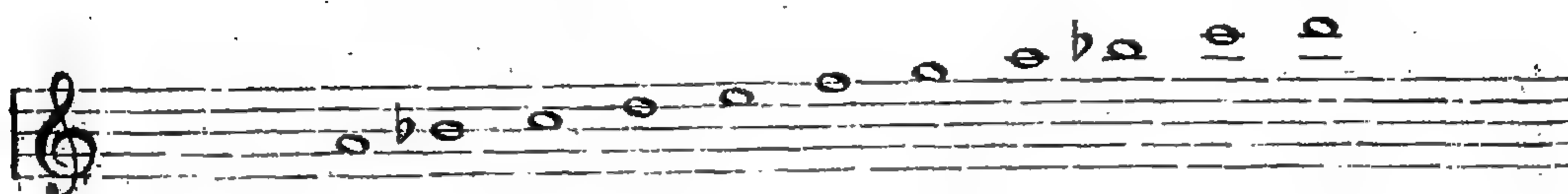
جنس حجاز (ذو الخمس)
علي الجهار كاه
Genre Hidjaz
Zul khams
(quinte) sur le
Djaharkah

بوسلاك (ذو
الثلاث) علي
الدوكاه
Bossalik
Zussala-
ce (tier-
ce) sur le
Dougah

مقام کردی (۱)

Maqam Kurdy^(۱)

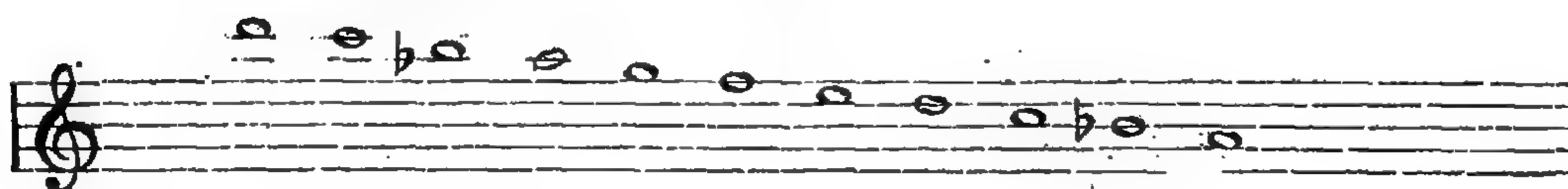
جنس کردی (ذو الاربع) علی الدوگاه	جنس نهاوند (ذو الخمس) علی النوا	جنس کردی (ذو الاربع) علی الحیر
Genre Kurdy Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	Genre Nahawand Zul Khams (quinte) sur le Nawa	Genre Kurdy Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar



جنس کردی (ذو الاربع) علی الحسینی

Genre Kurdy
Zul arbaa
(quarte) sur
le Husseiny

جنس کردی (ذو الاربع) علی الحیر	جنس نهاوند (ذو الخمس) علی النوا
Genre kurdy Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	Genre Nahawand Zul Khams (quinte) sur le Nawa



جنس راست (ذو الخمس) علی الكردان

Genre Rast Zul
khams (quinte)
sur le Kirdane

جنس کردی (ذو الاربع) علی الدوگاه

Genre Kurdy
Zul arbaa
(quarte) sur
le Dougah

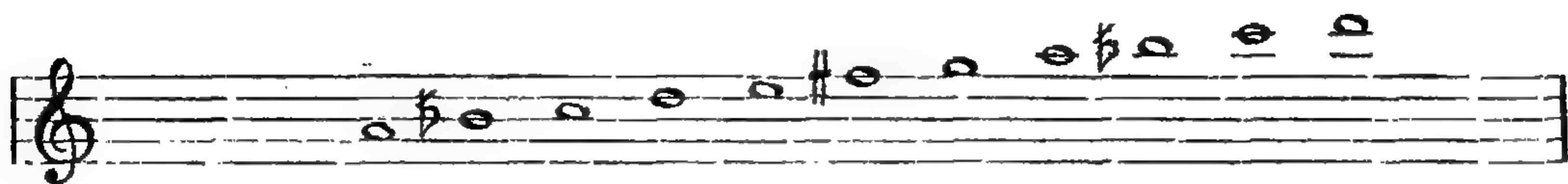
(۱) Ondit kurdy ou kurde

(۱) يقال کردی او کرد

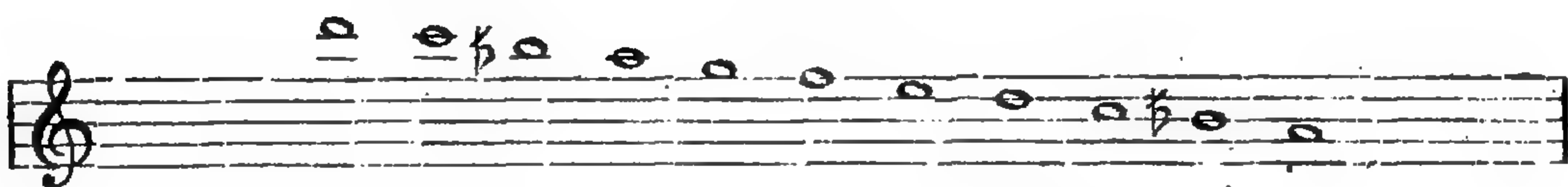
مقام حسيني كغزار

Maqam Husseiny Gul Izar

جنس ياتي (ذو) الاربع) على الدوكاه	جنس ياتي (ذو) الاربع) على الحسيني	جنس ياتي (ذو) الاربع) على المحير
Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Husseiny	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar



جنس بوسلك (١) (ذو)
الخمسة) على النوا
Genre Bossalik⁽¹⁾
Zul khams
(quinte) sur le
Nawa



جنس ياتي (ذو) الاربع) على المحير	جنس ياتي (ذو) الاربع) على الحسيني	جنس ياتي (ذو) الاربع) على الدوكاه
Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Husseiny	Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Dougah

(١) او جنس حجاز (ذو الخمسة) على النوا
(1) On Genre Hidjaz zul Khams (quinte) sur le Nawa

المقامات التي تستقر على درجة السيكاه

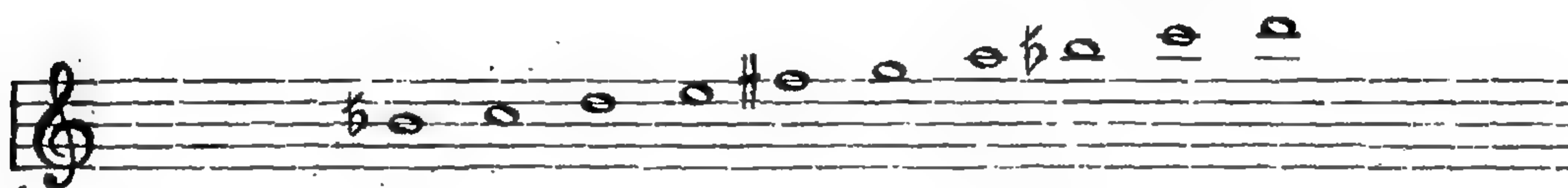
Maqamat ayant comme tonique la note Sigah



مقام سيكاه

Maqam Sigah

سيكاه (ذو الثلاث) على السيكاه Sigah Zussa- lace (tierce) sur le Sigah	جنس راست (ذو الخمس) على النوا Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Nawa	سيكاه (ذو الثلاث) على جواب السيكاه Sigah Zussa- lace (tierce) sur le Djawab Sigah
---	--	--



جنس راست (ذو الخمس)
على الكردان

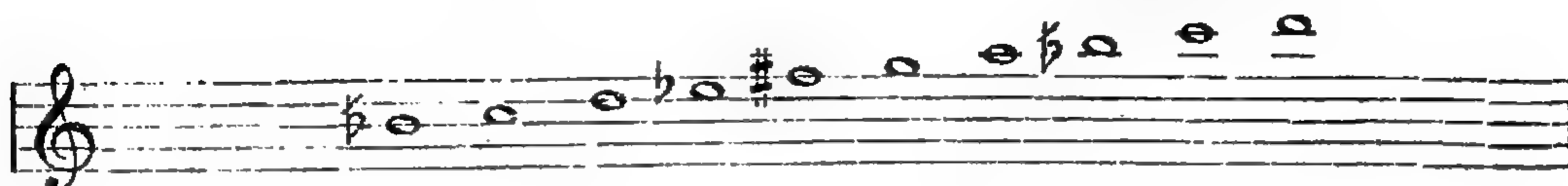
Genre Rast Zul
khams
(quinte) sur le
Kirdane



جنس راست (ذو الخمس) على الكردان Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Kirdane	جنس نهاوند (ذو الاربع) على النوا Genre Nahawand Zul arbaa (quarte) sur le Nawa	سيكاه (ذو الثلاث) على السيكاه Sigah Zussa- lace (tierce) sur le Sigah
---	--	---

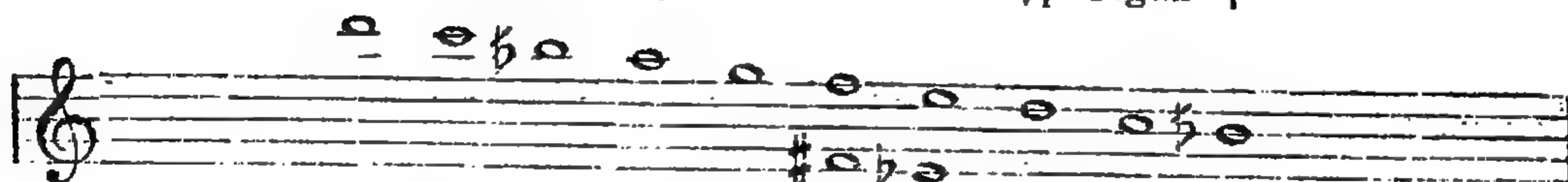
مقام هزام
Maqam Huzam

سبکاه (ذو الثلاث) على السبکاه	جنس حجاز (ذو الخمس) على النوا	سبکاه (ذو الثلاث) على جواب السبکاه
Sigah Zussa- lace (tierce) sur le Sigah	Genre Hidjaz Zul Khams (quinte) sur le Nawa	Sigah Zussa- lace (tierce) sur le Djawab Sigah



جنس راست (١) (ذو الخمس) على السکردان
Genre Rast (1) Zul khams (quinte) sur le Kirdane

جنس نهاوند (ذو الخمس) على النوا	سبکاه (ذو الثلاث) على السبکاه
Genre Nahawand Zul Khams (quinte) sur le Nawa	Sigah Zussa- lace (tierce) sur le Sigah

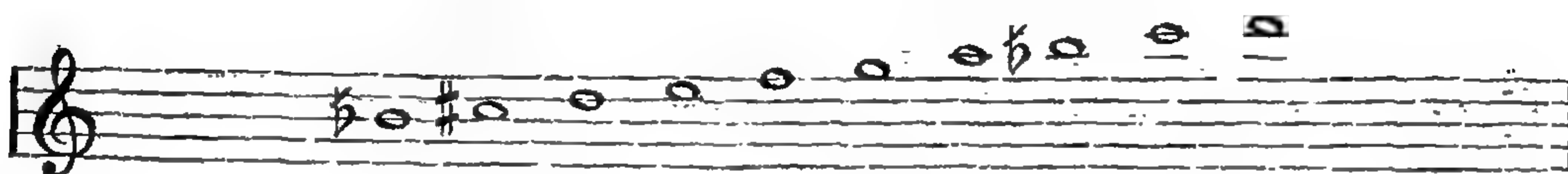


جنس راست (ذو الخمس) على السکردان	جنس نکریز (ذو الخمس) على الجهارکاه
Genre Rast Zul khams (quinte) sur le Kirdane	Genre Nakriz Zul khams (quinte) sur le Djaharkah

(١) او جنس نهاوند (ذو الخمس) على السکردان
(1) Ou genre Nahawand Zul Khams (quinte) sur le kirdane

مقام مستعار
Maqam Moustaar

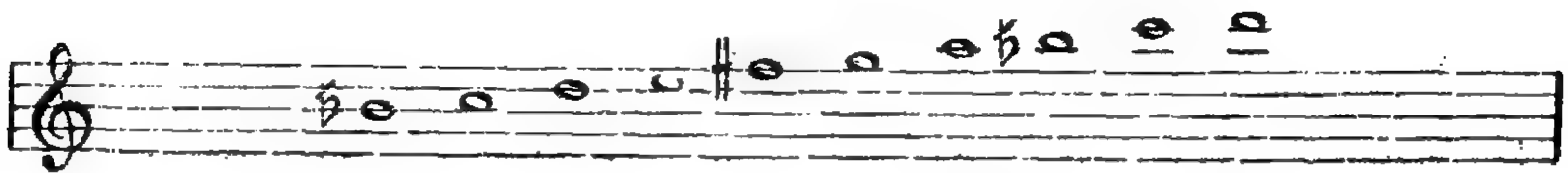
مستعار (ذو الثلاث) على السيكاه	جنس نهاوند (ذو الخمس) على النوا
Mous- taar Zussa- lace (tierce) sur le Sigah	Genre Nahawand Zul Khams (quinte) sur le Nawa



مقام مایه

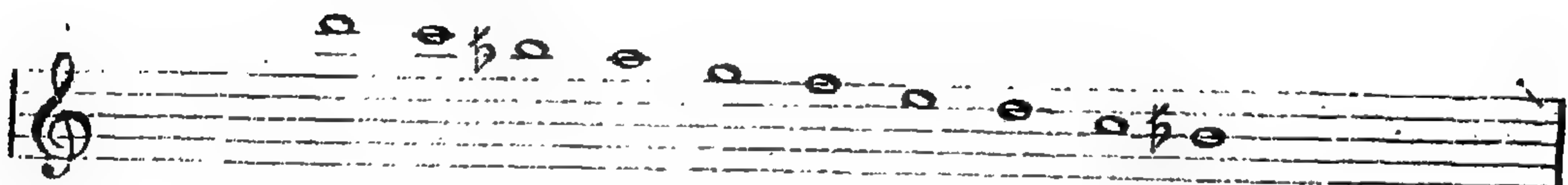
Maqam Mayah

<p>سیکاه (ذو الثلاث) علی السکاه Sigah Zussa- lace (tierce) sur le Sigah</p>	<p>جنس یاتی (ذو الاربع) علی الحسینی Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Husseiny</p>
---	---



<p>جنس راست (ذو الخمس) علی الکردان Genre Rast Zul Khams (quinte) sur le kirdane</p>

<p>جنس یاتی (ذو الاربع) علی المحیر Genre Bayati Zul arbaa (quarte) sur le Mohayar</p>



<p>جنس راست (ذو الخمس) علی الکردان Genre Rast Zul khams (quinte) sur le kirdane</p>	<p>جنس نهاوند (ذو الاربع) علی النوا Genre Nahawand Zul arbaa sur le Nawa</p>	<p>سیکاه (ذو الثلاث) علی السکاه Sigah Zussa- lace (tierce) sur le Sigah</p>
---	--	---

المقامات التي تستقر على درجة الجهاركاه

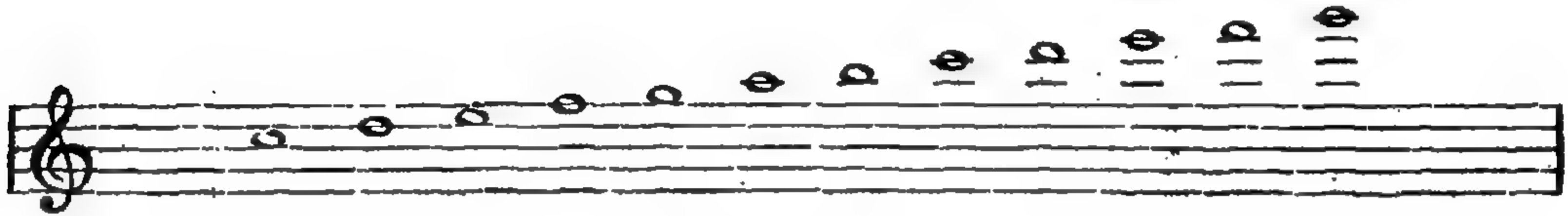
Maqamat ayant comme tonique la note Djaharkah



مقام جهاركاه

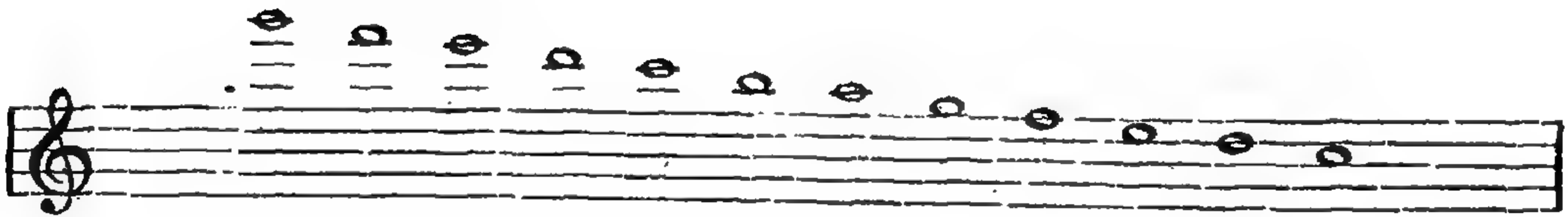
Maqam Djaharkah

جنس جهاركاه (ذو الخمس) على الجهاركاه	جنس جهاركاه (ذو الاربع) على الكردان	جنس جهاركاه (ذو الخمس) على جواب الجهاركاه
Genre Djaharkah Zul Khams (quinte) sur le Djaharkah	Genre Djaharkah Zul arbaa (quarte) sur le Kirdane	Genre Djaharkah Zul khams (quinte) sur le Djawab Djaharkah



جنس بوسلك (ذو
الاربع) على الكردان

Genre
Bossalik Zul
arbaa (quarte)
sur le Kirdane



جنس جهاركاه (ذو الخمس) على جواب الجهاركاه	جنس جهاركاه (ذو الاربع) على الكردان	جنس جهاركاه (ذو الخمس) على الجهاركاه
Genre Djaharkah Zul khams (quinte) sur le DjawabDjaharkah	Genre Djaharkah Zul arbaa (quarte) sur le Kirdane	Genre Djaharkah Zul khams. (quinte) sur le Djaharkah

المقامات المستعملة في المغرب وبخاصة في تونس^(١)

Maqamat employés chez les Maures
et spécialement en Tunisie⁽¹⁾

(١) انظر محضر الجلسة السابعة عشر من لجنة المقامات والايفاع والتأليف

(1) Voir Procès-verbal du 17e. Séance de la Commission des modes, des rythmes et de la composition.

طبع (١) الذيل
Tab'a " Ezzeil



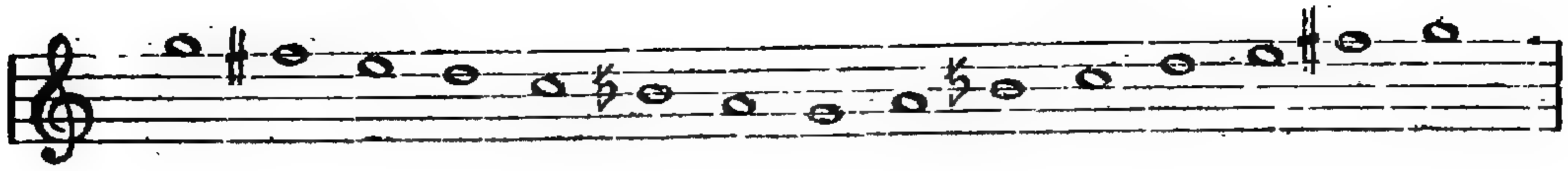
طبع راست عبيدي
Tab'a. Rast Abidi



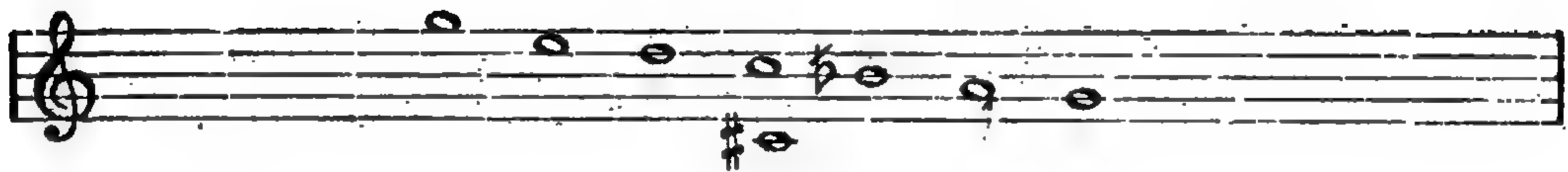
(١) المقام يسمى بتونس « طبع »

(1) A Tunis, le maqam est appelé « Tab'a »

طبع استهلالات الذيل
Tab'a Istihlal Ezzeil



طبع راس الذيل
Tab'a Rast Ezzeil



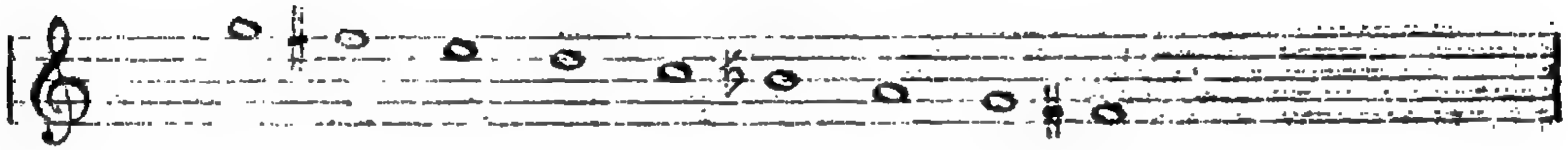
طبع مجنب الذيل (١)

Tab'a Mougannab Ezzeil (1)



طبع العراق

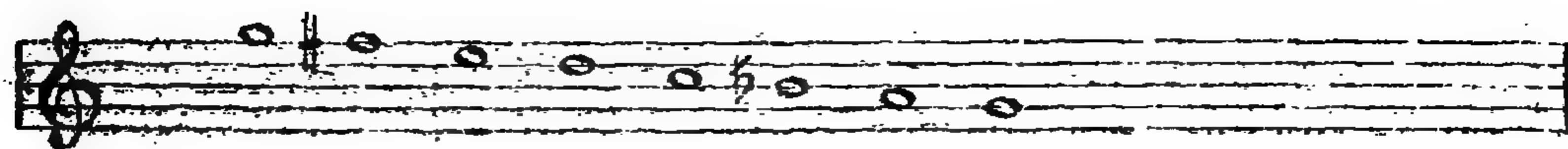
Tab'a El Iraq



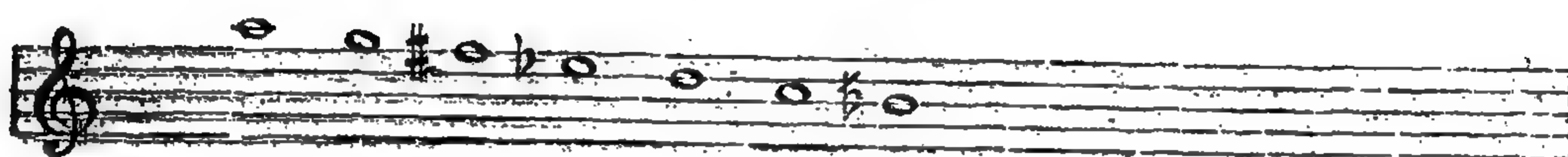
(1) On l'appelle maintenant Barrani Rast Ezzeil

(١) ويسمى الان براني راست الذيل

طبع الشرقي (١)
Tab'a El Charqy (1)

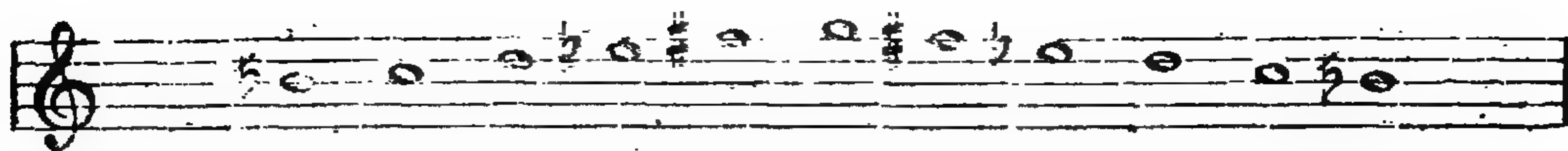


طبع السبكه
Tab'a El Sigah

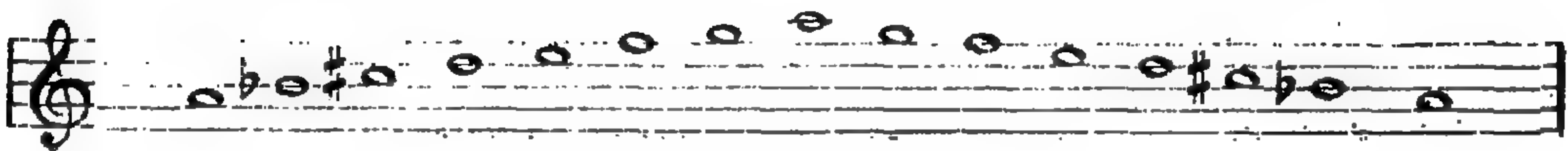


(1) On l'appelle maintenant Inqilab El Iraq. (1) وسمى الآن انقلاب العراق

طبع انقلاب السيكاه
Tab'a Inqilab El Sigah



طبع الحجاز (١)
Tab'a El Hidjaz

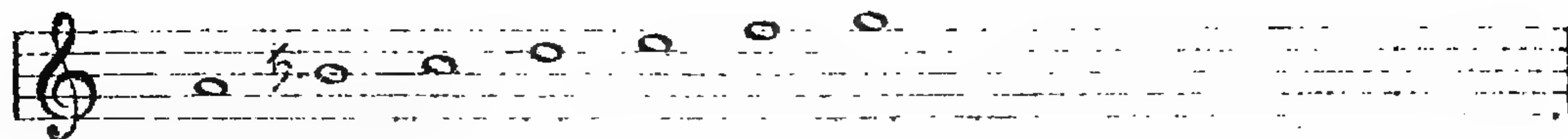


(١) On l'appelle Zidane et Osboeine

(١) ويسمى زيدات وأصبين

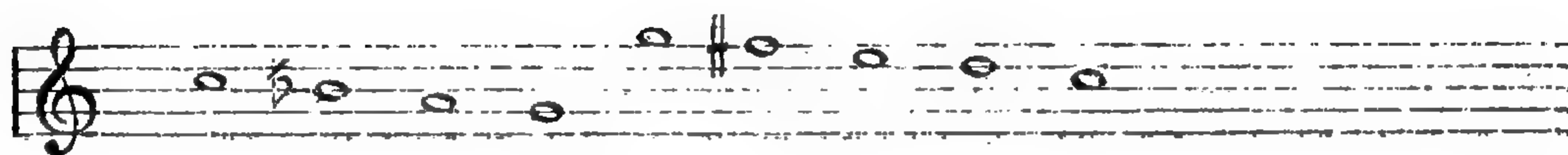
طبع الحسين اصل

Tab'a El Husseine Asl

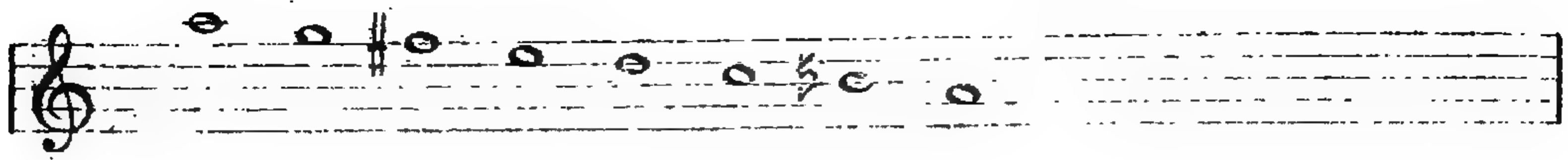


طبع المزموم

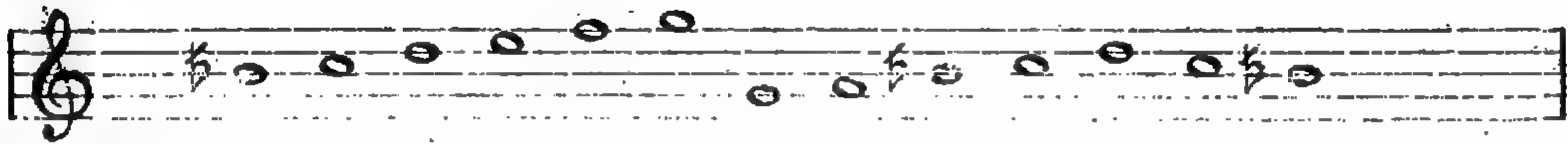
Tab'a El Mazmoum



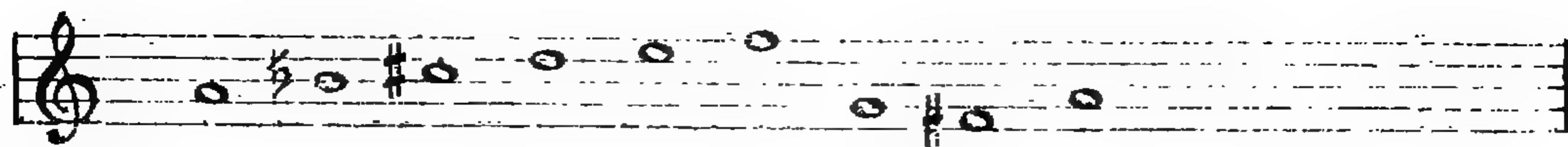
طبع عراق العجم
Tab'a Iraq El Ajam



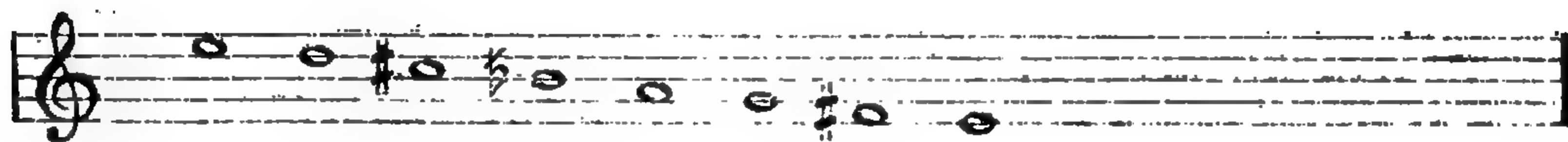
طبع المايه
Tab'a El Mayah



طبع الرمل
Tab'a El - Ramal



طبع رمل المايه
Tab'a Ramal El - Mayah



٣ - لجنة السلم الموسيقي

التقرير العام

أخذت اللجنة في مباشرة أعمالها بالإجابة عن السؤال الأول من برنامج مباحثها، وهو بحث التجارب التي أجريت لاثبات مقادير الأبعاد السبعة للسلم الأساسي، ولاثبات قيمة الأربعة والعشرين صوتاً التي يتكوّن منها السلم العام للموسيقى العربية.

وقد أدلى في بادئ الأمر بعض حضرات الأعضاء بآرائهم من الناحية النظرية، ثم أجريت تجارب عدة لقياس بعض أبعاد السلم فكانت النتيجة من الناحية العلمية لا تبعث على الرضاء، وقد استمعت اللجنة بعض الدواوين وبعض مقطوعات من السلم المصري من فريق من الموسيقيين الذين استدعيتهم لهذا الغرض فوافقوا على انطباقها على المقامات الشائعة في الموسيقى المصرية في الوقت الحاضر.

ثم أجريت هذه التجربة نفسها فيما يختص بالسلم الموسيقي في الموسيقيين السورية والتركية فكانت إجابة الموسيقيين المصريين أنها لا ترتاح إليها آراؤهم، وعلى الأخص مقام السيكا الذي لوحظ أنه أعلى مما يجب.

ولما كانت مهمة هذه اللجنة قائمة على تقدير أبعاد السلم الموسيقي بالوسائل العملية الدقيقة، لا مجرد بحثها من الوجهة النظرية، قررت اللجنة تأليف لجنة فرعية من عدد محدود من الأعضاء يضم إليهم بعض الموسيقيين المشهود لهم بالكفاية الفنية ودقة السمع لتجرى أبحاثها في جو هادئ. وقد بدأت هذه اللجنة أعمالها بأن طلبت من حضرة مصطفى رضا بك أن يصلح قانونه طبقاً لأبعاد السلم الموسيقي الأساسي، ثم قارن هذه الأبعاد الأستاذ محمود على فضلي أفندي بجهاز الصونومتر وطول وتره مترو وهو من الأمعاء لتجنب اختلاف الأصوات بعد ضبط أصوات النغبات والوثوق من انطباقها على أصوات مقامات القانون بمعونة الموسيقيين الحاضرين. وقد استصوبت اللجنة أن تجرى التجربة على الصونومتر، كما أن اللجنة كانت دائماً تتحقق من تطابق مطلق الوتر في الصونومتر لأساس المقام في القانون قبل كل تجربة، وقد استنفدت هذه التجارب الدقيقة نحو سبع جلسات طويلة، وقد استلزم قياس بعض الأبعاد على مختلف المقامات تكرار التجربة أكثر من عشر مرات.

وقد قيست الأبعاد السبعة للسلم الأساسي كما قيست بعض الأبعاد الفرعية. أما فيما يختص بباقي الأبعاد فقد وافق الموسيقيون على مطابقتها للأبعاد السابق تقديرها من قبل، ولهذا اكتفت اللجنة بإقرار مقاديرها.

إن الأرقام المعطاة من اللجنة تعبر عن قياس الجزء المهتر من الوتر مقدرا بالمليمتر ومستخلصا من متوسط مجموع التجارب التي أجريت ، وبهذا الطريق أمكن اللجنة تفادي الاختلافات الفردية الناشئة عن عوامل التعب أو العوامل الشخصية الأخرى أو التباين الطبيعي بين مختلف الأفراد في قوة إحساس السمع وفي ملكة التقدير مما يعبر عنه بالمعادلة الشخصية .

وقد دلت التجربة على أن قوة التقدير لدى الموسيقيين تكون في أحسن حالات الاحساس السمعي عن مسافة مقدارها $\frac{1}{3}$ تقريبا من مطلق الوتر الكامل .
وقد عمل للنتيجة الختامية لهذه التجارب بيان مرافق لهذا التقرير يحتوي على السلم العربي المعمرى المكون من أربعة وعشرين بعدا .

وقد ذكرت اللجنة بجانب هذا أبعاد السلم المعتدل اللوغاريتمى بنسبة $2^{\frac{1}{12}}$ كما دوت أيضا مقادير أبعاد السلم الطبيعي وذلك بقصد الموازنة بين مقادير أبعاد هذه السلالم الثلاثة ومقارنة بعضها ببعض .
وقد اتخذت اللجنة أساسا للتقدير طبقة (لا) بديا بازون عدد ذبذباته ٤٣٥ ذبذبة وهو ما عدته مطابقا لمقام الحسينى .

وللاجابة عن السؤال الثانى من البرنامج وهو :

” إذا قسم الديوان إلى أربعة وعشرين بعدا متساويا لوجود علاقة ثابتة بينها ، فهل تتغير أصوات المقامات لدرجة تفقدها صفتها المميزة لها ؟ “
رأت اللجنة أن تصلح مقامات القانون على حسب السلم المعتدل مع مراعاة تقدير هذه الأبعاد بالحساب اللوغاريتمى على الصونومتر. وقد روعى إجراء عملية التصليح من غير حضور الموسيقيين ، ثم استدعت اللجنة كلامهم على انفراد وأسمعتهم السلم وبعض مقطوعات صغيرة ، فكانت إجابتهم صريحة في عدم مطابقة أصوات هذا السلم للموسيقى المصرية. ثم أعيدت التجربة على أبعاد السلم الطبيعي مع مراعاة تعديل الـ ”سى“ الطبيعية بالسيكاه والـ ”سى“ الطبيعية بالأويج فكانت النتيجة مماثلة لما تقدمها ، ولذا يلزم رفض السلم المعتدل والسلم الطبيعي والتمسك بالسلم المصرى الذى قيست أبعاده بما استطاع من الدقة .

أما فيما يختص بمقامات كل من السلم التركى والسورى والعراقى فيجب بقاؤها على حالها بسيكاهها وأويجها المرتفعين .

ومن المحتمل أننا لو أعدنا هذه التجربة السابقة بعد إصلاح النانون طبقا لأبعاد صنى الدين أوجدنا اختلافا قليلا ، ولكنه كاف لأن تتفر منه الآذان المرهفة .

ويمكن تلخيص الاجابة عن السؤالين الأولين فيما يأتى :

إننا نواجه رأيين متباينين تباينا كبيرا :

الأول — إن إلزام الموسيقيين الذين اعتادوا سلما وليد التقاليد المتواترة قد ثبت نجاحه بما حازه من الاقبال ، أن يتبعوا سلما زائفا يعدّ في الوقت الحاضر سابقا لأوانه وبعيدا عن جادة الصواب .

اعتراض — لم يقتنع بعض الأعضاء بصحة التجارب التى أجرتها اللجنة الفرعية معتبرين أن الأرقام التى نتجت عن هذه التجارب لم تكن متطابقة فى كل تجربة بل وجدت بينها فروق .

الاجابة — وردا على ذلك نقول إن التجارب الآتفة الذ كر أجريت بأقصى ما يمكن من العناية ، وبغض النظر عن أن جهاز الصونومتر لم يبلغ من الدقة الدرجة المطلوبة ، نرى أن النتائج مع ذلك كانت قريبة جدا من الصحة ، وأن ماشوهد من الفروق الطفيفة بين تقدير أذن وأخرى إنما يرجع إلى عوامل طبيعية تختص بوظيفة السمع من الناحيتين الفسيولوجية والنفسية كما هى الحال فى وظيفة العين وغيرها من أعضاء الحس الأخرى . ولما كانت جميع التجارب الفسيولوجية والبيولوجية تدل على وجود مثل هذه الفروق ، كان خير وسيلة للحصول على أقرب النتائج للصحة أن تكرر التجارب ثم يستخلص متوسطها .

اعتراض ثان — تعليم هذا السلم يعتبر غير قائم على أسس وقواعد .

الاجابة — ولو أن هذا التعليم غير قائم على قواعد فإن نتائجه ليست سيئة جدا إذا نظرنا إلى عدد الفرق التى تعزف نفس الموسيقى ، على أنه من السهل ضبط هذا السلم بمجموعة من (الديابازونات) إن لم يوجد (بيانو) .

اعتراض ثالث — ليست الأبعاد متساوية فى مختلف المقامات .

الاجابة — لم يذكر لنا بالنسبة لمصر إلا مقام واحد له بعدان مختلفان ، وهذان البعدان مذكوران فى الجدول الملحق ، وحتى إذا كانت الأبعاد التى من هذا النوع كثيرة فلن تزال تلك الفروق الصغيرة موجودة فى كل سلم من ذى الأربعة والعشرين مقاما إلا إذا أريد توحيد الشكل فى جميع المقامات .

الثانى — يجب استعمال السلم المعتدل لأنه يسهل تعليم الموسيقى ويساعد على تطورها فى سبيل التوزيع .

اعتراض — إن الموسيقيين العصريين لا يقبلونه ومواء لدى المعلمين أن يتلقوا هذا السلم أو ذاك ، على أن التوزيع للموسيقى ذات أرباع الأصوات سيكون دائما صعبا مهما كانت قيمة هذه الأرباع . وهذا فن جديد يجب إنشاؤه .

الاجابة — الغرض إعداد الموسيقى العربية للمستقبل .

الثالث — وهناك رأى ثالث يريد التوفيق بين الاثنين ويرى أن يستعمل الفنيون السلم المتواتر ويختار للتعليم السلم المعتدل .

ويعترض على هذا بأن هذا السلم الثنائى يربك الأمور ، وقد يفسد حاسة السمع الموسيقية عند التلاميذ بحيث يقتل أحدهما الآخر إن قريبا وإن بعيدا .

الاجابة — من الموسيقيين من يقدر الموسيقى الشرقية والغربية وينتقل بسهولة بين الواحدة والأخرى .

وكان ثالث الأسئلة الموجهة إلى اللجنة : البحث فيما إذا كان فى الإمكان تسهيل تسمية الأصوات التى يتألف منها الديوان العربى ؟

وأعلن جميع الأعضاء الحاضرين أنه لا وجه لتغيير هذه الأسماء التاريخية والمستعملة عمليا سواء أ كان ذلك فى الأصوات أم كان فى المقامات .

وكان السؤال الرابع : ما خير طريقة لتدوين الموسيقى العربية مع مراعاة أن أهم عناصرها الإيقاع ؟
تكتب الموسيقى من زمن بعيد بنفس طريقة كتابة الموسيقى الأوربية ما عدا علامات الديز والبيمول التى تمثل أرباع الأصوات فانها تختلف قليلا . واتفق الأعضاء الحاضرون فى اللجنة على اختيار النظام الذى يستعمله كل من الميسوسترن عن الميسوجراسى ومتحف الأصوات بباريس ومعهد الكلام بجامعة باريس وهو ثلاث ديزات ، فى الأولى خط عمودى^(١) وفى الثانية خطان^(٢) وفى الثالثة ثلاثة خطوط^(٣) .

وعن يمول معكوسة^(٤) ، و يمول عادى^(٥) ، و يمول ذى خط رأسى عن يساره^(٦) للتعبير عن ثلاثة أرباع المقام .

(١) = لرفع الصوت $\frac{1}{4}$ درجة

(٢) = > > > $\frac{1}{2}$

(٣) = > > > $\frac{3}{4}$

(٤) = نخفض الصوت $\frac{1}{4}$

(٥) = > > > $\frac{1}{2}$

(٦) = > > > $\frac{3}{4}$

ومن المعروف أن هذه الأرباع تقريبية فيما عدا السلم المعتدل، ولما كانت الموسيقى تكتب من اليسار إلى اليمين واللغة العربية تكتب من اليمين إلى اليسار وجب تغيير اتجاه كتابة إحداهما عند الغناء بالألفاظ، ورأت اللجنة أن الموسيقى المكتوبة من اليمين إلى اليسار صعبة القراءة جدا، بينما الألفاظ العربية يمكن قراءتها في الاتجاهين ولا سيما إذا كان النص العربي العادي مطبوعا على حدة في إحدى صحائف القطعة وهو المتبع الآن. ويضم بعض المؤلفين إلى الكلمات العربية تحت العلامات الموسيقية كتابتها بحروف لاتينية.

ويبقى موضوع الإيقاع وهو مجموع من التوقيعات تكون أحيانا قوية وأخرى ضعيفة يجب سماعها في خلال نغمة الفرقة (الأوركستر) وليس الإلقاء مقيدا بطبيعة الحال ومهما تعقدت الإيقاعات بسبب كثرتها أو أبعاد توقيعاتها فإن من الممكن إرجاعها إلى أقيسة أوربية، على أن يغير القياس في بعضها خلال زمن الإيقاع. وعلى هذا كان من الممكن الاحتفاظ بالأرقام الأوربية $\frac{3}{4}$ و $\frac{6}{8}$ و $\frac{9}{8}$ الخ كما هو متبع.

ولأنه أقرب إلى العربية وأكثر استرخاء لنظر الموسيقيين الأوربيين أن تستعمل أيضا العلامات المتفق عليها فوق الأصوات، وهي شرطة للتك أي الصوت القوي، وعلامة مستديرة للتم أي الصوت الضعيف وكذلك لفروع أقسامها. ويشار إلى الحركة دائما بالألفاظ الأوربية Andante, Presto, Allegro الخ وكذا رقم المترونوم (Metronome) وبقية العلامات الكلاسيك مستعملة أيضا.

وإنه لمن الخطأ أن نزع أن هذه النتائج الخاصة بالسؤالين الأخيرين قد اختيرت بالاجماع دون جدال، فقد قامت خلافات لا يمكن التوفيق بينها كما حدث في موضوع السلم ومن المحتمل أن تتضح بعد قليل عند التصويت في المؤتمر ما

رئيس اللجنة

كولانجيت

سكرتير اللجنة

أميل عريان

جدول مرافق للتقرير العام للجنة السلم الموسيقى

السلم المصري (تقرير اللجنة الفرعية للسلم)	السلم المعتدل	السلم الطبيعي	أبعاد قديمة	السلم العربي (أحمد أمين الديك أفندي)
١٠٠٠٠	١٠٠٠٠	١٠٠٠٠	١٠٠٠٠	١
٩٧١٢	٩٧١٦		٩٧٢٤	$\frac{١٠٢٤}{١٠٥٣}$
٩٤٧٨	٩٤٣٩		٩٤٩٢	$\frac{٢٤٣}{٢٥٦}$
٩١٧٥	٩١٧٠		٩١٦٦	$\frac{١١}{١٢}$
٨٩١٠	٨٩٠٩	$٨٨٨٨ \left(\frac{٨}{٩} \right)$	٨٨٨٩	$\frac{٨}{٩}$
٨٦٩٦	٨٦٥٦		٨٧٠٧	$\frac{١٢٨}{١٤٧}$
$\left. \begin{array}{l} ٨٤٤٥ \\ ٨٣٨٠ \end{array} \right\}$	٨٤٠٩		٨٤٣٧	$\frac{٢٧}{٢٢}$
٨١٧٥	٨١٧٠		٨١٤٨	$\frac{٢٢}{٢٧}$
٧٩٧٨	٧٩٣٧	$٨٠٠٠ \left(\frac{٤}{٥} \right)$	٨٠٠٠	$\frac{٤}{٥}$
٧٧٤٨	٧٧١٢		٧٧٧٧	$\frac{٧}{٩}$
٧٥٠٠	٧٤٩٢	$٧٥٠٠ \left(\frac{٣}{٤} \right)$	٧٥٠٠	$\frac{٣}{٤}$
٧٣٢٠	٧٢٧٩		٧٢٩١	$\frac{٣٥}{٤٨}$
٧١١١	٧٠٧٢		٧١١٩	$\frac{٧٢٩}{١٠٢٤}$
٦٨٨١	٦٨٧٠		٦٩١٣	$\frac{٥٦}{٨١}$
٦٦٦٦	٦٦٧٥	$٦٦٦٦ \left(\frac{٢}{٣} \right)$	٦٦٦٦	$\frac{٢}{٣}$
٦٥٢٤	٦٤٨٥		٦٥٣٠	$\frac{٢٢}{٤٩}$
$\left. \begin{array}{l} ٦٣١٠ \\ ٦٢٧٠ \end{array} \right\}$	٦٣٠٠		٦٣٢٨	$\frac{٨١}{١٢٨}$
٦١١٦	٦١٢١		٦١١١	$\frac{١١}{١٨}$
٥٩٤٠	٥٩٤٧	$٦٠٠٠ \left(\frac{٣}{٥} \right)$	٥٩٢٥	$\frac{١٦}{٢٧}$
٥٧٨٩	٥٧٧٨		٥٧٦٩	$\frac{١٥}{٢٦}$
٥٥٨٠	٥٦١٣		٥٥٥٥	$\frac{٥}{٩}$
٥٤٥٠	٥٤٥٣		٥٤٥٤	$\frac{٦}{١١}$
٥٣٢٠	٥٢٩٨	$٥٣٢٢ \left(\frac{٨}{١٥} \right)$	٥٣٣٣	$\frac{٨}{١٥}$
٥١٢٠	٥١٤٧		٥١٤٢	$\frac{١٨}{٢٥}$
٥٠٠٠	٥٠٠٠	$٥٠٠٠ \left(\frac{١}{٢} \right)$	٥٠٠٠	$\frac{١}{٢}$

محضر جلسات اللجنة الفرعية للجنة السلم الموسيقى

(من ١٩ الى ٢٤ من مارس سنة ١٩٣٢)

عقدت اللجنة الفرعية المؤلفة برئاسة الأب كولانجيت وعضوية حضرات : مصطفى بك رضا ، والبارون كارادى فو ، والشيخ درويش الحريرى ، وداود حسنى أفندى ، وجميل أفندى عويس ، ومحمود على فضل أفندى ، سبع جلسات — وقد بدئ بقياس أبعاد مقام الراس من قانون مصطفى بك رضا على أحد أوتار أكتوكورد الأستاذ نجيب نحاس ، فلاحظ تضارب فى بعض النتائج ، لاسيما الكردان الذى هو جواب الراس ، إذ وجد على مسافة تخالف كثيرا رقم ٥٠ (الذى هو نصف وتر الأكتوكورد) فعدل عن استعماله ، وقرر الاستعانة بصونومترا ميل عريان أفندى ، على أن يسوى على أحد أوتار القانون . وقد أجريت تجربة تمهيدية سريعة لبيان صلاحية هذا الصونومتر ، وضبط مطلق وتره ، وطوله ١٠٠ سنتيمتر على صوت الراس ، ووجد أن طول ٧٥ سنتيمترا يعطى الجهاركاه ، وطول ٥٠ سنتيمترا يعطى الكردان . وبعد ذلك أجريت عدة تجارب فى جلسات متعاقبة لضبط أبعاد مقام الراس طبقا لتصلح مصطفى بك رضا ، وبموافقة الأساتذة الموسيقيين المحترفين ، فكان متوسط الأبعاد التى توصلت إليها اللجنة هى :

١٠٠ راس
٨٩,١٠ دو كاه
٨١,٧٥ سي كاه
٧٥ جهار كاه
٦٦,٦٦ نوا
٥٩,٤٠ حسنى
٥٤,٥٠ عراق

وعند غياب بعض حضرات الأساتذة الموسيقيين ، كان يسمح بحضور الأستاذ منصور أفندى عوض أو الأستاذ سامى أفندى الشوا لأخذ رأيهما فى ضبط الأصوات .

(*) وضع هذا الرقم حسابيا باعتبار أن البعد بين الدوكاد والكرد يتساوى البعد بين التوا والحصار.

وقد قام محمود على فضل أفندي بإجراء حساب هذه الأصوات فكانت قيمة أبعاد الأصوات في السلم المصري العمل كالآتي :

٦٨٨١	تـك حـجاز	١٠٠٠٠	رـاسـت
٦٦٦٦	نـوا	٩٧١٢	نـيـم زـير كـولـه
٦٥٢٤	نـيـم حـصار	٩٤٧٨	زـير كـولـه
٣١٠	حـصار	٩١٧٥	تـك زـير كـولـه
٦١١٦	تـك حـصار	٨٩١٠	دـوكـاه
٥٩٤٠	حـسـيـنـي	٨٦٩٦	نـيـم كـورد
٥٧٨٩	نـيـم عـجـم	٨٤٤٥	كـورد
٥٥٨٠	عـجـم	٨١٧٥	سـيـكـاه
٥٤٥٠	أـوـيـج	٧٩٧٨	نـيـم بـوسـه لك
٥٣٢٠	نـيـم مـاهـور	٧٧٤٨	بـوسـه لك
٥١٢٠	مـاهـور	٧٥٠٠	جـهـار كـاه
٥٠٠٠	كـردان	٧٣٢٠	نـيـم حـجاز
		٧١١١	حـجاز

وبعد ذلك اقترح الأب المحترم كولانجيت أن يسوى قانون مصطفى بك رضا على مقام الراست مقتضى أبعاد السلم المقسم إلى أربعة وعشرين ربعا متساوية، لاستطلاع رأي حضرات الموسيقيين المحترفين فيما إذا كان التصليح يروق لهم مع بيان مواضع النقص والزيادة. وبعد إتمام التصليح استدعى حضرات جميل أفندي عويس، ومنصور أفندي عوض والأستاذ محمد فتحى، والشيخ درويش الحريرى، وسامى أفندي الشوا. كل على انفراد، لأخذ رأيه في هذه الأصوات. وكان مصطفى بك رضا قد عارض هذه الفكرة مقدما، وكانت النتيجة أن وافق الأستاذ منصور عوض موافقة عامة على التصليح، ولكن قررا بالقانون بالاجماع زيادة صوتى السيكاك والعراق قليلا، وبالأغلبية على زيادة صوت النوا كثيرا. وقد روعى عمل مراجعة عامة من حين لآخرين أصوات الصونومتر والقانون للتأكد من عدم حدوث أى تغيير. وقد اقترح محمود على فضل أفندي إجراء نفس التجربة على السلم الطبيعى، أى يصلح مقام الراست أيضا لمقتضى السلم الطبيعى، ويستطلع رأى حضرات الموسيقيين فيه، وقد قدم الأستاذ محمد فتحى الأرقام التى تمثل الوتر الذى يولد أصوات المقام المذكور، وأصلح قانون مصطفى بك رضا بمقتضاه، ثم أخذ رأى مصطفى بك رضا، ثم رأى حضرات

جميل أفندى عويس ، وداود أفندى حسنى ، والشيخ درويش الحريرى ، وسامى الشوا أفندى ، وكامل الخلعى أفندى ، كل على انفراد ، فكانت النتيجة إجماعهم على نقص صوت الحسينى ، وإقرار الأغلبية على نفس الدوكاه والسيكاه والعراق وزيادة الجهاركاه . وأعيدت التجارب فى السلمين المعتدل والطبيعى بحضور الموسيقيين ، وفيما يلى حساب أصوات هذين السلمين .

السلم المعتدل	السلم الطبيعى	
١٠٠٠٠	١٠٠٠٠	راست
٨٩٠٩	٨٨٨٨	دوكاه
٨١٧٠	٨١٨١	سيكاه
٧٤٩٢	٧٥٠٠	جهاركاه
٦٦٧٥	٦٦٦٦	نوا
٥٩٤٧	٦٠٠٠	حسينى
٥٤٥٣	٥٤٥٤	عراق

ويرافق هذا جداول تبين جميع الأقيسة (*) التى أخذت بموافقة الأساتذة الموسيقيين المحكمين ،

رئيس اللجنة

سكرتير اللجنة الفرعية

كولاً بنجيت

محمود على فضلى

(*) ذكرت هذه الأقيسة فى الجدول المرافق للتقرير العام للجنة السلم الموسيقى (صفحة ٣٣٦) .

٤ - لجنة التعليم الموسيقى

التقرير العام

إن رغبة الحكومة المصرية في رفع مستوى الثقافة الموسيقية العامة وحرصها على إنبات نشء البلاد نباتا موسيقيا حسنا حدا بها إلى تخصيص لجنة دولية من بين لجان المؤتمر، من بينهم أساتذة أجلاء يزاولون التعليم الموسيقى بأكبر جامعات العالم، بالنظر في تنظيم التعليم الموسيقى ووضعها على أسس علمية متينة .
وتألف هذه اللجنة من :

- حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى ... مفقش الموسيقى بوزارة المعارف العمومية وسكرتير عام المؤتمر ... رئيسا .
جناب الميسوكوستاكي ... الأستاذ بمعهد الموسيقى الشرقى بمصر ... سكرتيرا .
جناب الأستاذ شانتفوان ... سكرتير عام معهد الموسيقى الوطنى بباريس .
جناب الأستاذ هابا ... أستاذ بمعهد الموسيقى ببراج .
جناب الأستاذ هندميت ... الأستاذ بمدرسة الموسيقى العليا ببرلين .
مدام لافرنى ... من معهد علم الأصوات بالسربون .
جناب الأستاذ رابو ... مدير معهد الموسيقى الوطنى بباريس .
جناب الأستاذ الدكتور زاكس ... أستاذ الموسيقى بجامعة برلين ومدير متحف الآلات الموسيقية .
جناب الأستاذ سالازار ... ناقد ومؤلف موسيقى .
جناب الأستاذ الدكتور فيلليز ... أستاذ الموسيقى بجامعة فينا ودكتور " شرف " من جامعة أكسفورد .
جناب الأستاذ الدكتور وولف ... أستاذ الموسيقى بجامعة برلين ومدير القسم الموسيقى بدار الكتب الحكومية .
حضرة الأستاذ رءوف يكتا بك ... أستاذ بمعهد الموسيقى باستامبول .
جناب الأستاذ زامبييرى ... الأستاذ بمعهد الموسيقى بميلانو وجامعة بافيا .
حضرة أمين الديك أفندى ... عضو مجلس إدارة معهد الموسيقى الشرقى .
جناب الميسو كانتونى ... مدير دار الأوبرا الملكية .
حضرة صفر على أفندى ... الوكيل الفنى لمعهد الموسيقى الشرقى .
حضرة الأستاذ محمود زكى أفندى ... عضو مجلس إدارة معهد الموسيقى الشرقى .
حضرة مصطفى رضا بك ... رئيس معهد الموسيقى الشرقى .

وقد استرعى نظر اللجنة بوجه خاص في أثناء بحثها في المسائل الفنية مسألة تثقيف النشء تثقيفا موسيقيا ، فان منهم من سيلقى على عاتقه في المستقبل أعباء هذا الفن والنهوض به نهوضا قوميا . لذلك بدأت اللجنة عملها بدرس الاحصاءات (المرافقة لهذا التقرير) التي تين الحالة الموسيقية بالقطر المصري :

أولا — دراسة الاحصاءات

لقد اتضح من مقارنة الاحصاءات أن الذين يدرسون الموسيقى الغربية من المصريين والأجانب في القطر المصري يزيد عددهم على عدد الذين يدرسون الموسيقى العربية ، وهو أمر يستوجب النظر في حماية الفن العربي ومعالجة أسباب عدم الاقبال عليه ، إذ تين أن :

٢٣٨٤ يدرسون موسيقى غربية

١٧٨٩ » » عربية

ومن ذلك يتجلى موضع الخطر المحدق بالموسيقى العربية . ومن مقارنة عدد الذين يتعلمون الموسيقى من المصريين بنظرائهم من الأجانب ظهر جليا أن عدد المصريين يزيد على ثلثي مجموع المتعلمين ، ونسبة المعلمين المصريين إلى المعلمين الأجانب كنسبة ٣ إلى ٥ وهى نسبة تشعر بالخطر وتدعو إلى شدة الحاجة إلى التعجيل بإنشاء معهد منظم للمعلمين الموسيقيين العربيين ومعلماتها .

ثم قورن عدد من يتعلمون الموسيقى من البنات والبنين المصريين فدللت المقارنة على أن نسبة البنين إلى البنات كنسبة ٥ إلى ٣ وترى اللجنة أن هذه النسبة التي تين قلة عدد من يتعلمن من البنات لا تطمئن ولا تبشر بترويد الأسرة المصرية والبيئة المنزلية بالغذاء الموسيقي الذي يكفل لأمهات المستقبل تنشئة شباب يتعشق الموسيقى وتتطبع في نفسه مواهبها .

ولقد تجلّى للجنة عند دراسة إحصاء تعليم الموسيقى بمدارس الحكومة التي تقر فيها هذا التعليم إلزاميا من بدء هذا العام الدراسي أن عدد من يتعلم الموسيقى من البنات يربى على عدد البنين . واللجنة تظهر ارتياحها لذلك وتوافق على وجوب تشجيع هذه الخطة والمضى فيها . وبمحت اللجنة في إحصاء الآلات استمارة حلة في التعليم الموسيقي في مصر فراعها كثرة انتشار البيانو وآلات النفخ ، دون بقية الآلات الوطنية كالعود والقانون . فقررت اللجنة مناشدة الحكومة أن توجه عنايتها إلى تشجيع الآلات الوطنية وإذاعتها بين جمهرة المتعلمين

ثانياً - التثقيف الموسيقى في مصر

”هل يعم التثقيف الموسيقى في مصر ؟ وفي أية سن يكون هذا التعميم ؟
وما الغرض منه ؟ وما وسائله ؟

قررت اللجنة بالاجماع :

أولاً - الموافقة على وجوب تعميم الثقافة الموسيقية بمصر .
ثانياً - أن يبدأ من أدنى فصول رياض الأطفال وما يوازيها ، وأن يستمر التعليم إلى نهاية الدراسة الثانوية .

والغرض من تعميم هذه الثقافة :

(أ) استكمال الثقافة العامة .

(ب) أن تكون أساساً للتقدم الفني للأمة في المستقبل .

(ج) تكوين الروح الموسيقية في الشعب وتمكين النهضة الفنية من الازدهار .

(د) استقرار الموسيقى بكل بيت من المجتمع المصري .

أما الوسائل فهي :

١ - جعل هذا التعليم إجبارياً .

٢ - وضع البرامج الكفيلة بتحقيق هذا الغرض .

ثالثاً - المعاهد الموسيقية

ما أنواع المعاهد الموسيقية التي يجب إنشاؤها في مصر مع بيان النظم التي تسير عليها والبرامج التي تتبعها ؟
أفاضت اللجنة في بحث هذا الموضوع واجتمع رأيها على أنه لا بد أن يكون لكل معهد ينشأ غرض معين يرمى لتحقيق غاية خاصة ، ولا بد عند البحث في إنشاء معهد موسيقى من التفكير في مصير خريجيه والعمل المطلوب منهم . وبعد أن بحثت اللجنة في حالة المحترفين الموسيقيين بمصر في الوقت الحاضر من جميع الجهات الاجتماعية والتهدئية والمالية ، والوقوف على تفاصيل هذه الأحوال ومقارنتها بأحوال الشعب ومبلغ ثقافته الموسيقية ، تقرر أنه لا بد قبل تأسيس معاهد لتخريج الموسيقيين المحترفين أن تضمن لهم سبيل العيش ، وأن يتبينوا مصيرهم في الحياة ، وأن يكون مبلغ ما عليه الشعب من الثقافة الموسيقية العامة كفيلاً بتحقيق ذلك لهم ، ولا سبيل إلى هذا غير المدرسة .

ولما كان مما لا محيص عنه أن يكون بالمدارس على اختلاف أنواعها وتعددتها معلمات ومعلمون ذوو كفاية قررت اللجنة :

أن أول ما يجب اهتمام الحكومة به تأسيس معهد موسيقى من أغراضه الأولى تخريج هؤلاء المعلمين والمعلمات . ولقد بحثت اللجنة في البرنامج الذى يجب أن يجرى التعليم على أساسه فى هذا المعهد فتقرر أن يكون مطابقا لما تتطلبه الثقافة الموسيقية العامة فى مدارس النشء ، فتكون المواد التى تعلم فيه على حسب ترتيب أهميتها كما يأتى :

(١) الغناء .

(٢) الآلات .

(٣) القواعد الموسيقية .

(٤) مبادئ تاريخ الموسيقى ولا سيما الموسيقى الشرقية .

وأن يقوم إلى جانب هذا قسم خاص بالتربية ، وسنفصل فيما بعد هذا البرنامج تفصيلا وافيا بين أغراضه ومناحيه ، على أن يكون قابلا للتعديل وفاقا لتطور الحالة الموسيقية فى الأمة . ويجب أن يكتفى ببادئ الرأى بهذا النوع من المعاهد ، فإذا اقتضت الأحوال الزيادة أنشئ معهد أو معاهد أخرى على نسق هذا المعهد فى القاهرة أو خارجها يسير التدريس فيها على منهجه . ويجب البقاء على هذه الحالة زمنا معينا .

ولقد أفاضت اللجنة فى بحث الأنظمة التى يجب أن يكون عليها هذا المعهد فقررت بشأنها مايلى :

(١) فيما يختص بالمؤهلات الواجب توافرها فىمن يلتحق بهذا المعهد ، يجب أن يراعى توافر الثقافة العامة إلى جانب الاستعداد الموسيقى فيهم ، ويفضل منهم من كان له اتصال سابق بمعاهد التربية ، على أن يراعى فى البداية التيسير على قدر المستطاع لمن لم يجمع بين هذه المؤهلات جميعا ، وأن يتدرج فى ذلك شيئا فشيئا إلى أن يكفل مستوى راق للمدرسين .

(٢) أن تكون الدراسة فى هذا القسم بالمجان ، وأن تتولى الحكومة جميع نفقاته . كما قررت أن ينشأ فى المعهد المذكور إلى جانب القسم الخاص بأعداد المدرسين ، قسم آخر يكون فى البداية صغيرا ، والغرض منه إعداد موسيقيين محترفين يدفع طلبته مصروفات مدرسية ويكون للجانية فيه نظام خاص .

ويشترط في طلبة هذا القسم الأخير :

(١) أن تتوافر فيهم المواهب الموسيقية .

(٢) أن ينحصر احتراف تعليم الموسيقى في غير المدارس في متخرجي هذا القسم ، ويجوز أن يقوم بذلك غيرهم إذا توافرت فيهم شروط خاصة سنوضحها فيما بعد .

(٣) أن يكون هذا القسم نواة لمعهد موسيقى يصبح مستقلا بذاته في أقرب فرصة ممكنة .

وفيا إلى المبادئ الأساسية للناهج التفصيلية في هذين القسمين :

القسم الأول — وهو الخاص بتخريج المعلمين والمعلمات

ويشتمل برنامجه على ما يأتي :

الغناء :

(١) يجب المحافظة على طابع الغناء المصري .

(ب) لدراسة الأساليب (ميتود) والفن الغنائي، يجب أن يركز إلى مخرج مصرى معترف به، يعمل مع أحد العلماء الاختصاصيين في تهذيب الصوت والحنجرة ، وضع أساليب فنية لا تؤثر في طابع الغناء العربى .

(ج) يتلقى تلاميذ هذا القسم دروسهم على أساتذة للغناء إخصائيين في علم الفونوتيك .

(د) يكون تعليم مادة الغناء في هذا القسم إجباريا .

العزف :

(١) الآلات الوترية التي تدرس لطلبة هذا القسم هي الكنتجة على الخصوص والطنبور والعود والقانون (على كل تلميذ أن يلم بالعزف على هذه الآلات عامة ، وأن يجيد العزف على إحداها خاصة . ويتبع في حذق أوتار الكنتجة وطريقة استعمالها ما هو متبع في استعمال هذه الآلة من الأساليب الغربية) .

(ب) الآلات القرعية — على كل طالب أن يدرس الضربات على الرق إجباريا .

(ج) آلات النفخ — على البتئين من تلاميذ هذا المعهد أن يجيدوا العزف على إحدى آلات النفخ .

الموسيقى النظرية :

تناقشت اللجنة طويلا فيما ينبغي تدريسه من هذه المادة ثم قررت أن يبدأ بتدريس مبادئ قواعد الموسيقى بما في ذلك المقامات والضروب، وأنه يتحتم على طلبة المعهد الإلمام بالتراكيب السهلة للألحان ومبادئ تعدد الأصوات .

تاريخ الموسيقى :

اجتمع الرأي على أن يدرس الطلبة تاريخ الموسيقى عامة وتاريخ الموسيقى الشرقية خاصة .

التربية (البیداجوجيا) :

بحثت اللجنة في هذا الموضوع وأطالت النقاش فيه واستقر الرأي أخيرا على تدريس المواد الآتية :

(أ) علم التربية عامة .

(ب) أهم الطرق الحديثة لتعليم الموسيقى .

(ج) التربية العملية .

ونظرا لأن أوربا قد بلغت في تعليم التربية الموسيقية شأوا بعيدا، فإن اللجنة توصي بإيفاد بعوث إليها يدرس أفرادها تلك المادة .

مدة الدراسة وسن الطلاب :

(أ) مدة الدراسة ثلاث سنوات .

(ب) لا تزيد سن الطالب على ٢٥ عاما ولا تقل عن ١٦ عاما .

القسم الثانى — وهو القسم الخاص بالموسيقين

قررت اللجنة مبدأ عاما هو :

أن تكون الموسيقى العربية أساس التعليم فى هذا القسم ، وأن يكون المعهد معدا لتدريس الموسيقى الغربية علومها وآلاتها دراسة اختيارية لا يلتحق بها إلا من أتم دراسته بالقسم الغربى وحصل على شهادته . ويسير هذا القسم فى دراسته على منهج القسم الخاص بتخريج المعلمين والمعلمات .

ويجب أن يدرس طلبة هذا القسم دراسة مستفيضة :

(١) العزف على إحدى الآلات حتى يبلغوا درجة المهارة فيها وأن يلموا إلماما عاما ببقية الآلات .

(٢) أن يستوفوا دراسة النظريات الموسيقية والتأليف الموسيقى وبخاصة من سيتقطع منهم للتأليف . وسندكر فيما بعد تفصيلا وافيا بشأن هؤلاء .

(٣) ولما كانت دراسة الموسيقى الغربية فى هذا القسم اختيارية بعد أن يكون الطالب قد حصل على شهادته النهائية فى الموسيقى العربية ، ترى اللجنة أنه يتحتم على الطالب فى السنة النهائية من دراسة الموسيقى العربية أن يلم بما لاغنى عنه من الموسيقى الغربية ، فيوجه إلى آدابها وتلوق ما فيها من افتنان وإلى تعرف مبلغ ثروتها وما بها من غنى ، ومبيل ذلك أن يشرح للطلاب القطع البديعة ، وأن تحلل لهم تحليللا يلائم إدراكهم مع تطبيق ذلك على الحاكي (الفونوغراف) .

ويجب حث الطلاب على المشاركة على سماع الفرق الأجنبية المشهورة كلما وفدت على مصر وشهود (الأوبرا) والمقطوعات الآلية كلما منحت لذلك فرصة .

ولما كان عمل الملحن إيجابيا ، وكان له الأثر الفعال فى ذيع الموسيقى على اختلاف ألوانها وتوجيهها الوجهة المثمرة الصالحة ، عينت اللجنة بشأن الملحن المصرى وخصصت بذلك بحثا يدور على بيان واجبات الملحن المصرى وبيان الأسس التى يجب أن تقوم عليها تربيته .

وقد انتهت اللجنة من هذا البحث إلى أن واجب الملحن المصرى أن يستمد فنه من مظاهر المادة التى تحيط به وأحوال البلد الذى يعيش فيه ، لا من نواح أجنبية غريبة ، فلا ينقل من فن أجنبى نصج وتم نموه ، بل عليه أن ينمى فن وطنه وينهض به ويسير به إلى الارتقاء .

وإنه لمن الخطأ أن يحاول الملحن المصرى تخليط فنه الموسيقى بما درسه فى أوربا من الموسيقى الغربية ، وإنما يتحتم عليه أن يرتقى بفنه المحلى ويساير مجراه وشؤونه المحيطة به . ومما تجدر الإشارة إليه أنه يستحيل تكليف مؤلف موسيقى أن يسلك فى تلاحينه طريقا مرسوما أو قاعدة خاصة ، بل يجب أن تترك الحرية لمواهبه بعد أن يلم بدقائق فن بلاده ، وبذلك يستطيع النهوض بهذا الفن بما يبدله فى سبيله من الجهود . لذلك اجتمع رأى اللجنة على أنه يجب أن يربى الملحن الناشئ بادئ الرأى تربية موسيقية مصرية يمكن بعدها أن يضيف إلى ما تعلمه فنون الموسيقى الغربية .

ولما كان بعث الطلبة إلى أوربا لدراسة الموسيقى لا يخلو من خطر تأثرهم بالموسيقى الأوربية ، استقر رأى اللجنة على أن مثل هؤلاء الطلبة يجب أن يوضعوا فى كنف أساتذة من علماء تلك البلاد يدرءون عنهم التأثير المناهض للملكة الموسيقية الوطنية ، ويزودونهم العلم والفن الذى يساعدهم على تنمية مواهبهم الدراسية واستقامتها . والأفضل أن يؤتى هؤلاء الأساتذة بادئ ذى بدء إلى مصر ، حتى ينشأ من أبناء البلاد من يستطيع تهذيب هذه المواهب ورعاية العلوم الموسيقية .

وقد لاحظت اللجنة أنه إذا احتاج الأمر إلى إتمام الدراسة الموسيقية فى الخارج وجب أن يكون فن البلد الذى تتم فيه الدراسة غير قريب المشابهة من الفن المصرى حتى يكون تأثر الطالب بالموسيقى الأجنبية قليلا أو معدوما ، لأن بعد التقارب بين الفنين يجعل الفن الأجنبى بعيدا عن التأثير فى نفسه غريبا عنه .

وقررت اللجنة بسبب انعقاد المؤتمر ووجود عدد من الملحنين العالمين بين أعضائه ، أن تعرض عليهم الأعمال ، الموسيقية سواء منها المخطوط أو المطبوع للمؤلفين المصريين الذين لم تتجاوز سنهم الثلاثين عاما . أما الذين لم يدونوا منهم مؤلفات فلهم أن يعرضوها بأنفسهم أمام هؤلاء العلماء . والغرض من ذلك أن يتعرف هؤلاء الخبيرون استعداد كل شخص وتقدير مواهبه . وقررت اللجنة أن يسند هذا العمل إلى لجنة فرعية تتألف من جناب الأستاذين هندميت وفيليز . واقترحت اللجنة أن يقام هذا النوع من الاختبار كل عام ، وقد نشرت سكرتارية المؤتمر نداء فى الصحف لهؤلاء الملحنين فى هذا الشأن . فقدم فريق من حضراتهم مؤلفاتهم وعرضت على اللجنة الفرعية وبعد الفحص عنها لخصت رأيها فيما يلى :

تبين من الفحص عن المؤلفات الموسيقية التى بعث بها شباب المؤلفين إلى اللجنة أنها مصبوغة باللون الأوروبى غير المجدى ، وقد يقوم هذا دليلا على أن من واجب الشباب أن يتوافروا على دراسة قواعد التأليف الصحيحة التى تزودهم بكل ما يحتاجون إليه من مناهل الدراسة الحقيقية للموسيقى حتى يستطيعوا فى المستقبل أن يخرجوا للناس فنا صحيحا .

وقد أقرت اللجنة جميعها رأى اللجنة الفرعية .

رابعاً - مناهج تعليم الموسيقى في المدارس

ثم بحثت اللجنة في السؤال الرابع ونصه : "ما خير الأساليب والمناهج التي يجب أن تتبع في التعليم الموسيقي ؟ وما مقدار المدة التي تلزم المتعلم لهذا الثقيف الموسيقي ؟"

فتقرر بشأن الشطر الأول من هذا السؤال الخاص بالمناهج ما يأتي :

أولاً - تقرر بوجه عام أن تسير المناهج الأساليب الأوربية من الوجهة العملية (technique) دلي أن يكون ذلك على أساس الموسيقى العربية، وذلك لكي تنتفع الأخيرة بما في الأولى من المزايا في هذه الناحية العملية .

ثانياً - بحثت اللجنة في المناهج الموضوعة لتدريس الموسيقى بمدارس وزارة المعارف على اعتبار أنها مادة مقررة في جداول الدروس، وهي في الوقت الحاضر مدارس رياض الأطفال والسنة الأولى من المدارس الابتدائية . وكان قد سبق توزيع هذه المناهج، والتقرير المقدم من حضرة الدكتور الحفني شرحاً لهذه المناهج ومراقبة تنفيذها، على حضرات الأعضاء لدراستها وهي مرافقة لهذا . وقررت اللجنة بالاجماع موافقتها على صلاحية هذه المناهج، وإبداء عظيم سرورها لشدة انطباقها على أحدث قواعد التربية الموسيقية، مع ملاءمتها للبيئة المصرية وموافقتها لروح الموسيقى العربية . وتوصى اللجنة باستمرار هذا التدرج في التعليم .

ثالثاً - انتقلت اللجنة بعد ذلك إلى البحث فيما يجب تدريسه في السنوات الدراسية التي لم يوضع لها برامج لدراسة الموسيقى، وهي من السنة الثانية الابتدائية فصاعداً، وقد استقر الرأي على وضع الأسس الآتية لتكون دعامة للبرامج التي يترك التفصيل فيها لوزارة المعارف وهي :

(١) الغناء :

(١) الاستمرار في التدرج في الأناشيد المدرسية والأغاني القديمة ذات الصوت وذات الصوتين فأكثر بالتراكيب السهلة المتوافرة نواتها في مصر .

(٢) أن تكون ألحان هذه الأغاني على وفق المقامات العربية، وأن يقتصر على خمسة المقامات البسيطة : النهاوند والحجاز والبياتي والراست والعجم عشيران .

(٣) أن يلاحظ الاقلال ما أمكن من الغناء في سن المراهقة في مدارس البنين، ويمكن تقدير ذلك بما بين سن ١٣ و ١٥ سنة، على أن يستعاض عن الغناء في تلك المدة بالأكثار من المواد الموسيقية الأخرى التي ستذكر بعد .

(ب) الموسيقى النظرية :

تدرس مبادئ الموسيقى النظرية (المقامات والأبعاد وتأليف المقامات التي مر ذكرها وهي :
النهاوند والحجاز والبياتي والراست والمعجم عشيران إلى جانب تعلم الإيقاع والتدوين الموسيقي) .

(ج) مبادئ تاريخ الموسيقى العام وتاريخ الموسيقى الشرقية خاصة :

(د) العزف :

يكون تدريس العزف في المدارس اختياريا في جميعات وفرق ويكون لتعليم الآلات الوترية
المقام الأول في التعليم ، وعلى الأخص الكمنجة والعود والقانون والطنبور الذي يجب إحيائه
والاهتمام به في مصر. كما أنه تقرر بإجماع الآراء التدرج في الإقلال من استعمال البيانو والآلات
ذات الكلافييه عامة ، والابتعاد مرة واحدة عن استعمال آلات "الجازبند" وتقوية استعمال
الآلات الوترية وبخاصة آلة الكمنجة والطنبور والعود والقانون واستعمالها على قدر الإمكان
في متابعة الغناء كما يستعمل في متابعة الإيقاع آلة الصنج (Gong) أو الدف .

خامسا - إعداد المعلمين في أقرب وقت ممكن وتشجيع الاختصاصيين

ينص السؤال الخامس على ما يأتي :

"كيف يتسنى إعداد معلمين ذوي كفاية للموسيقى في أقرب وقت ممكن ؟ وماذا يجب عمله لتشجيع
الأفراد الاختصاصيين لتأليف كتب في الفن وفي أساليب التعليم وتلحين القطع الموسيقية والأناشيد التي تهذب
الذوق في النشء" ؟

عنيت اللجنة بالشطر الأول من السؤال عناية جعلتها تلم بمختلف الآراء والبحوث ، وكانت المسألة
الجوهرية التي يدور حولها البحث هي الوسيلة التي تمكن من الحصول في الوقت الحاضر على معلمات ومعلمين ذوي
كفاية على قدر المستطاع إلى أن يحين الوقت الذي يخرج فيه المعهد الخاص بتعليم المعلمين والمعلمات هذه
الفئة . وقد انتهى البحث إلى أن خير وسيلة للوصول إلى هذا الغرض عقد مسابقات دورية لاختبار
كفاية المتقدمين إليها علميا وعمليا وبميدان جوجيا على أن يسند إلى المتفوقين من المتسابقين أمر التعليم .
والذين يقع عليهم الاختيار من المعلمين والمعلمات يحضرون دراسات تثقيفية تؤدي في أوقات فراغ أساتذة
المعهد الذي سبقت الإشارة إليه وتكون مطابقة للنهج المرسوم له .

أما فيما يختص بتشجيع الاخصائيين لتأليف كتب في الموسيقى وأساليب التعليم ، فإن اللجنة ترجو من الحكومة تأليف لجنة حكومية دائمة بالقاهرة تتصل بالشؤون الموسيقية عامة وتطلع على ما فيها من مؤلفات جديدة ذات قيمة . ويكون من عمل هذه اللجنة أن تعهد إلى من ترى فيه الكفاية الفنية من المؤلفين أو المترجمين في تصنيف الكتب أو ترجمتها أو اقتباسها ، على أن تقيم على حسب مقتضيات الأحوال مسابقات عامة أو تكل إلى شخص معين عملاً خاصاً .

سادساً - مراقبة التعليم الموسيقى وكفاية المدرسين

تناولت اللجنة البحث في السؤال التالي :

” ما الطريقة التي تكفل مراقبة المدارس والأندية والجماعات التي تعلم فيها الموسيقى وضمان كفاية

مدرسيها ؟ ”

هذا الموضوع حيوى يترتب عليه حماية الموسيقى من عبث الداخلين فيها وصيانة أفهام الناشئين من تهويش أدعيائها . لذلك عنت اللجنة ببحثه واستغرق ذلك زمناً طويلاً ثم حصرت ما استقر عليه رأيها فيما يلي :

١ - تتولى وزارة المعارف مراقبة جميع المدارس الأهلية المصرية التي تدرس فيها الموسيقى للوثوق من اتباع تلك المدارس النظم والبرامج المقررة .

٢ - يسمح لكل من يأنس في نفسه القدرة على تأدية الامتحانات النهائية للمعهد الحكومى بالدخول فيها ، ومن ينجح بمنح شهادة تخوله حق تدريس الموسيقى العربية .

٣ - المعاهد الموسيقية الأهلية التي تسير الدراسة فيها على وفق برنامج المعهد الحكومى يجوز لها أن تطلب إلى الوزارة تدب أحد موظفيها للإشراف على الامتحانات النهائية بها لاعتماد شهاداتها التي تخول حاملها حق تدريس الموسيقى العربية .

٤ - عند ما يتوافر عدد حاملي الشهادة الحكومية من الموسيقيين ينظر في سن قانون يحرم على غير حاملها مزاوله تعليم الموسيقى وذلك لغرضين :

(١) حماية حملة الشهادات .

(٢) رفع مستوى المعلمين .

سابعاً — رفع المستوى الفنى للموسيقين الحاليين المحترفين

كان لا بد للجنة وقد عرضت لشؤون التعليم الموسيقى على اختلاف أنواعه ومناحيه ، وخصت بعنايتها تهيئة المعلمين والمعلمات الصالحين لأن يتولوا تدريسها على الوجه الأكمل ألا تحتّم عملها قبل أن تخصص الموسيقيين الحاليين بعنايتها فبحثت في السؤال الآتى :

”كيف يمكن رفع المستوى الفنى للموسيقين الذين يحترفون تعليم الموسيقى فى الوقت الحاضر ؟“
ورأت أن خير وسيلة تؤدي إلى الغرض المنشود هى أن تهب دراسات خاصة لهؤلاء الموسيقيين ، وأن تحدد لها أوقات معينة توافق أوقات فراغ أساتذة المعهد الخاص بتعليم المعلمين والمعلمات ، وأن يكون برنامج هذه الدراسات مطابقاً لبرنامج هذا المعهد .

إلى هنا تكون اللجنة قد انتهت من بحث المسائل الفنية التى وكل إليها بحثها . وهى تقدمها إلى جماعة المؤتمر الموقرة وكلها رجاء فى أن تنال موافقتها عليها .

*
* *

وتود اللجنة بعد هذا أن تقدم إلى المؤتمر الموقر رغبتها فى أن يكون لمصر مجلة موسيقية تنتخب الحكومة جماعة تحريرها ، وتشرف على إنخراجها ، وتمدها بالمعونة المالية التى تكفل ذبوعها ومداومة انتشارها . وستقوم هذه المجلة بنصيبها فى ترقية الموسيقى الشرقية وإعلاء شأنها ، وهى فوق ذلك ستكون حلقة اتصال بين مصر وعلماء الموسيقى فى جميع الأقطار ، فيها يستطيعون أن يتبعوا عن بعد خطا تقدم الموسيقى العربية عامة والمصرية خاصة على ضوء مباحث المؤتمر ما

رئيس اللجنة	سكرتير اللجنة
دكتور محمود أحمد الحفنى	كوستاكى

ملحقات التقرير العام للجنة التعليم الموسيقى

إحصاءات

١ — تعليم الموسيقى بالمدارس الأميرية

(١) إحصاء تلاميذ المدارس وتلميذاتها بالقاهرة والاسكندرية الذين دخل تعليم الموسيقى في جداول دروسهم منذ سنة ١٩٣١ — ١٩٣٢ :

بمدينة الاسكندرية		بمدينة القاهرة		المدارس
بنات	بنون	بنات	بنون	
٥٢	—	٥٦٣	—	السنة الأولى الابتدائية للبنات
١٢	٩٤	٣١٤	٦٤٦	مدارس رياض الأطفال المستقلة
٦٩	٦٣	٢١٠	٣٤٣	» » » الملحقة
١٣٣	١٥٧	١٠٨٧	٩٨٩	الجملة

(ب) إحصاء الطلبة والتلاميذ الذين يتعلمون الموسيقى بالمدارس الموضحة بعد :

بنات	بنون	المدارس
—	١٨	المدارس العالية
٤	٨	» الخصوصية
٦٠	٢٥٠	» الثانوية
٣٥ (*)	٤٦٢	» الابتدائية
—	—	مدارس رياض الأطفال
—	—	» المعلمين والمعلمات الأولية
—	١٠	» » » التحضيرية
—	٣٦٥	المدارس الأولية
٩٩	١١١٣	الجملة

(*) وهذا غير السنة الأولى بالمدارس التي دخل تعليم الموسيقى في جداول دروسها .

٢ — التعليم الموسيقي بالمدارس

عدد التلاميذ الذين					عدد المعلمين			الجنسية	عدد المدارس	المحافظة أو المديرية
موسيقى شرقية		الجملة			إناث	ذكور	جملة			
إناث	ذكور	إناث	ذكور	الجملة						
١٥٨	٣٦٧	٦١٥	٦٧٧	١٢٩٢	٣٥	٤٨	٨٣	مصريون	٦١	القاهرة
٦	١١	١٨٧	٨٥	٢٧٢	٦٤	٢٣	٨٧	أجانب		
٤٦	٤٨	١٣٣	٣٥٣	٤٨٦	١	٦	٧	مصريون	٣٤	الاسكندرية
—	—	١٨٣	١٥٣	٣٣٦	٤٠	٢٤	٦٤	أجانب		
٢٠	—	٢٥	٤	٢٩	—	—	—	مصريون	٩	القنال
—	—	٩٢	٣٢	١٢٤	٨	٦	١٤	أجانب		
—	—	٤	—	٤	١	—	١	مصريون	٢	السويس
—	—	٢٦	—	٢٦	٢	—	٢	أجانب		
—	—	٢٠	١	٢١	—	—	—	مصريون	١	دمياط
—	—	٢	—	٢	٢	—	٢	أجانب		
١٢٥	٤٠	١٢٥	٤٠	١٦٥	١	١	٢	مصريون	٣	البحيرة
—	—	—	—	—	١	—	١	أجانب		
٩	٤	٥٧	٦٤	١٢١	—	٢	٢	مصريون	١٠	الدقهلية
—	—	٣٦	٤٢	٧٨	٩	٦	١٥	أجانب		
٢٥	٢١	٢٥	٢١	٤٦	٣	١	٤	مصريون	٣	الشرقية
—	—	٧	—	٧	٣	—	٣	أجانب		
٩٧	٢٢	٢٠٢	١٨٤	٣٨٦	٤	٥	٩	مصريون	١٢	الغربية
—	—	١٠	١٥	٢٥	١٠	١	١١	أجانب		
—	—	١٤	٤٠	٥٤	—	١	١	مصريون	٣	القليوبية
—	—	٦	—	٦	٣	—	٣	أجانب		

غير الأميرية سنة ١٩٣٢

تلاميذ يتعلمون فوتة وأناشيد الخ		نوع الآلات المستعملة وتلاميذ كل نوع منها										يتعلمون	
		أنواع أخرى		كنجة		بيانو		موسيقى وترية		موسيقى نحاسية		موسيقى غربية	
		إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور
١٥٤٩	١٣٧٢	—	٦٧	٢	٦٧	٦١٣	١٨٩	—	٦٢	—	٢٩٢	٤٥٧	٣١٠
١٠٥٩	٢٠٥٥	—	١٣	٤	١٤	١٨٣	٣٥	—	٥	—	١٨	١٨١	٧٤
١٣١٦	١٨٤٦	—	—	—	٣٧	١٣٣	١٨	—	١٨	—	٢٨٠	٨٧	٣٠٥
٣٨٠٥	٣٦٣٣	—	—	٣	٧	١٨٠	١١	—	٦٦	—	٦٩	١٨٣	١٥٣
٩٧	٨	—	—	—	—	٢٥	—	—	—	—	٤	٥	٤
٦٦٨	٦٥٨	—	١٠	—	—	٩٢	١١	—	—	—	١١	٩٢	٣٢
٦٨	١٥	—	—	—	—	٤	—	—	—	—	—	٤	—
—	٣٠	—	—	—	—	٢٦	—	—	—	—	—	٢٦	—
١٠	—	—	—	—	—	٢٠	١	—	—	—	—	٢٠	١
—	—	—	—	—	—	٢	—	—	—	—	—	٢	—
—	—	—	—	—	—	١٢٥	٢٠	—	٢٠	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
١٦١	١٩٣	—	—	—	٦	٥٧	٤	—	—	—	٥٤	٤٨	٦٠
٩٤	١٠٩	١	٢٨	٢	١٢	٣٣	٢	—	—	—	—	٣٦	٤٢
١٦	—	—	—	—	—	٢٥	—	—	—	—	٢١	—	—
٤٥	٥٢	—	—	—	—	٧	—	—	—	—	—	٧	—
١٧٨	٥٣	٦٣	١٥	—	٧	١٣٩	—	—	—	—	١٦٢	١٠٥	١٦٢
١٤٨	١١١	—	—	—	—	٦٠	—	—	—	—	١٥	١٠	١٥
—	—	—	—	—	—	١٤	—	—	—	—	٤٠	١٤	٤٠
—	—	—	—	—	—	٦	—	—	—	—	—	٦	—

(تابع) التعليم الموسيقى بالمدارس

عدد التلاميذ الذين					عدد المعلمين			الجنسية	عدد المدارس	المحافظة أو المديرية
موسيقى شرقية		الجملة			جملة	ذكور	إناث			
ذكور	إناث	الجملة	ذكور	إناث						
٢٤	—	٢٤	٣٤	٥٨	٢	١	٣	مصريون	٤ المنوفية
—	—	—	—	—	٢	—	٢	أجانب		
—	—	—	—	—	—	—	—	مصريون	— أسوان
—	—	—	—	—	—	—	—	أجانب		
٢٠	—	١٠٤	١	١٠٥	١	١	٢	مصريون	٥ أسيوط
—	—	١٢	—	١٢	٥	—	٥	أجانب		
—	—	١٥	٢٤	٣٩	—	١	١	مصريون	٣ بنى سويف
—	—	١	—	١	٢	—	٢	أجانب		
٢٤	—	٢٤	—	٢٤	—	—	—	مصريون	١ برج
—	—	—	—	—	١	—	١	أجانب		
١٦	—	٢١	١٦٥	١٨٦	٢	٤	٦	مصريون	٥ البحيرة
—	—	٦	—	٦	٢	—	٢	أجانب		
٣٢	—	٥٥	—	٥٥	١	١	٢	مصريون	٣ الفيوم
—	—	٣	—	٣	١	—	١	أجانب		
٧	—	٥٥	—	٥٥	١	—	١	مصريون	٦ قنا
—	—	٢٢	—	٢٢	٦	—	٦	أجانب		
٣٣	—	٤٥	٤٥	٩٠	٤	١	٥	مصريون	٦ المنيا
—	—	—	—	—	٢	—	٢	أجانب		
٦٣٦	٥٠٢	١٥٦٣	١٦٥٣	٣٢١٦	٥٦	٧٣	١٢٩	مصريون	١٧١ الجملة العمومية
٦	١١	٥٩٣	٣٢٧	٩٢٠	١٦٣	٦٠	٢٢٣	أجانب		
٦٢٤	٥١٣	٢١٥٦	١٩٨٠	٤١٣٦	٢١٩	١٣٣	٣٥٢	جملة		

غير الأميرية سنة ١٩٣٢

تلاميذ يتعلمون نوتة وأناشيد الخ		نوع الآلات المستعملة وتلاميذ كل نوع منها										يتعلمون	
		أنواع أخرى		كنبة		بيانو		موسيقى وترية		موسيقى نحاسية		موسيقى غربية	
		إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور
—	٥٠	—	—	—	—	٢٤	—	—	—	—	٣٤	—	٣٤
١٨	١٩	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	١٠٤	١	—	—	—	—	٨٤	١
—	—	—	—	—	—	١٢	—	—	—	—	—	١٢	—
—	—	—	—	—	—	١٥	—	—	٢٤	—	—	١٥	٢٤
—	—	—	—	—	—	١	—	—	—	—	—	١	—
—	—	—	—	—	—	٢٤	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
٤	٢	—	—	—	—	٢١	١	—	—	—	١٦٤	٥	١٦٥
٩	١٠	—	—	—	—	٦	—	—	—	—	—	٦	—
٦	—	—	—	—	—	٥٥	—	—	—	—	—	٢٣	—
٤	—	—	—	—	—	٣	—	—	—	—	—	٣	—
٣٠	—	—	—	—	—	٥٥	—	—	—	—	—	٤٨	—
٢٠	—	—	—	—	—	٢٢	—	—	—	—	—	٢٢	—
١٠٣	٦٠	—	—	—	—	٤٥	—	—	—	—	٤٥	١٢	٤٥
٤٩	١٠	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
٣٥٢٨	٣٥٩٩	٦٣	٨٢	٢	١١٧	١٤٩٨	٢٣٤	—	١٢٤	—	١٠٩٦	٩٢٧	١١٥١
٥٩١٩	٦٦٨٧	١	٥١	٩	٣٣	٥٨٣	٥٩	—	٧١	—	١١٣	٥٨٧	٣١٦
٩٤٤٧	١٠٢٨٦	٦٤	١٣٣	١١	١٥٠	٢٠٨١	٢٩٣	—	١٩٥	—	١٢٠٩	١٥١٤	١٤٦٧

٣ — التعليم الموسيقى في غير المدارس

عدد الذين				عدد المعلمين			الجنسية	عدد الفرق	المحافظة أو المديرية
موسيقى شرقية		جملة		جملة	ذكور	إناث			
إناث	ذكور	إناث	ذكور				جملة	ذكور	إناث
٢٢	٢٤٥	٢٣	٢٦٩	٢٩٢	٢٠	١	مصريون	١١	القاهرة
—	—	—	٨٢	٨٢	٨	—	أجانب		
١٠	٧٨	١٢	٧٩	٩١	٨	—	مصريون	٤	الاسكندرية
—	—	٣	١	٤	—	١	أجانب		
—	٥٠	—	٦٠	٦٠	٦	—	مصريون	٨	القتال
—	—	١	٣٢	٣٣	٥	—	أجانب		
—	—	—	٧٠	٧٠	٢	—	مصريون	٢	محافظات أخرى
—	—	—	—	—	—	—	أجانب		
—	—	—	٢١	٢١	١	—	مصريون	١	البحيرة
—	—	—	—	—	—	—	أجانب		
—	—	—	—	—	—	—	مصريون	—	الدقهلية
—	—	—	—	—	—	—	أجانب		
—	—	—	—	—	—	—	مصريون	—	الشرقية
—	—	—	—	—	—	—	أجانب		
١	٤٢	١٠	١٠٨	١١٨	٦	—	مصريون	٦	الغربية
—	١	—	١	١	—	—	أجانب		
—	—	—	—	—	—	—	مصريون	—	القليوبية
—	—	—	—	—	—	—	أجانب		
—	—	—	١٣	١٣	١٠	—	مصريون	١	المنوفية
—	—	—	—	—	—	—	أجانب		

[illegible]

(تابع) التعليم الموسيقي في غير المدارس

عدد الذين					عدد المعلمين			الجنسية	عدد الفرق	المحافظة أو المديرية
موسيقى شرقية		جملة			إناث	ذكور	جملة			
إناث	ذكور	إناث	ذكور	جملة						
—	—	—	—	—	—	—	—	مصريون	—	أسوان
—	—	—	—	—	—	—	—	أجانب		
—	٩٠	—	١١٧	١١٧	—	٥	٥	مصريون	٥	أسيوط
—	—	—	—	—	—	—	—	أجانب		
—	—	—	—	—	—	—	—	مصريون	—	بنى سويف
—	—	—	—	—	—	—	—	أجانب		
—	٢٢	—	٢٢	٢٢	—	١	١	مصريون	١	برجا
—	—	—	—	—	—	—	—	أجانب		
٢	١٥	٢	١٥	١٧	—	٢	٢	مصريون	١	الجيزة
—	—	—	—	—	—	—	—	أجانب		
—	—	—	—	—	—	—	—	مصريون	—	الفيوم
—	—	—	—	—	—	—	—	أجانب		
—	٢٢	—	٢٢	٢٢	—	١	١	مصريون	١	قنا
—	—	—	—	—	—	—	—	أجانب		
—	٣٦	—	١٠٨	١٠٨	—	٥	٥	مصريون	٤	المنيا
—	—	—	—	—	—	—	—	أجانب		
٣٦	٦٠٠	٤٧	٩٠٤	٩٥١	١	٥٨	٥٩	مصريون	٤٥	جملة عمومية
—	١	٤	١١٦	١٢٠	١	١٣	١٤	أجانب		
٣٦	٦٠١	٥١	١٠٢٠	١٠٧١	٢	٧١	٧٣	جملة		

(أندية وفرق موسيقية)

نوع الآلات المستعملة وعدد متعلمي كل نوع منها														يتعلمون	
نوتة وأغاني وموشحات		أنواع أخرى		قانون		عود		كنجه		بيانو		موسيقى نحاسية		موسيقى غربية	
إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور	إناث	ذكور
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	١١٧	—	—	٢٧
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	٢٢	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	٢	٧	—	٨	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	١	٢٢	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	١٥٨	—	—	٧٢
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
٥	١٥	١٠	٤٤	—	١٢	٧	٥٩	٨	١١٠	١٧	٣٠	—	٦٣٤	٢	٣٠٤
—	١٢	—	٣	—	—	—	—	١	١٧	٣	٦٩	—	١٥	٤	١١٥
٥	٢٧	١٠	٤٧	—	١٢	٧	٥٩	٩	١٢٧	٢٠	٩٩	—	٦٤٩	٦	٤١٩

برنامج مجمل لدروس الموسيقى

بمدارس رياض الأطفال والسنة الأولى بالمدارس الابتدائية

خير ما يتبع في التربية الموسيقية الطريقة الاستنباطية ، فلا تلقى المعلومات للطفل إلقاء ثم يطلب إليه استظهارها بل يجب أن يعالجها بنفسه ، وأن يتدرج في إدراكها تدرجا منطقيا حتى يصل إلى النتيجة . وبهذا يقضى على طريقة الاستظهار الآلى ، وتتنبه روح الطفل ويزيد شغفه بالدرس ، وتبعث فيه هذه الطريقة سرورا بالموسيقى وبسماعها ، وهذا أهم ما ترمى إليه دروس التربية الموسيقية .

رياض الأطفال

السنة الأولى

(أربعة دروس في الأسبوع)

(زمن الدرس ٣٠ دقيقة)

- ١ — موسيقى اللعب — حركات الطفل في أعباءه تكون مصحوبة بنغمات وأصوات ، والطفل بفطرته يميل إلى الجمع بين الإيقاع واللعب ، ومثل الطفل في ذلك مثل الشعوب الفطرية التي لا تعرف الموسيقى إلا متصلة بحركة الإيقاع ، وهذه هي بداية درجات الفن التي يجب ألا تتخطاها في الأطفال . فعلى معلمة الموسيقى تنظيم حركات الأطفال تنظيما موسيقيا ، وأن تختار لهم من الألعاب ما يصلح لمتابعتهم بالموسيقى .
- ٢ — أغاني اللعب — وكذلك يتحد اللعب هو والغناء بالطريقة المتقدمة نفسها ، فتغني الأطفال من حين لآخر في أثناء السير أغاني وأناشيد صغيرة مع قيامهم بعمل حركات بأيديهم أو بأجسامهم توافقها ، أو بالدق على آلات صغيرة كالدفوف والمثلثات والصاجات وغير ذلك . وإنه لعجيب ما يشاهد في أصغر الأطفال من دقة متابعتهم للإيقاع الموسيقي .

تنبيه — يراعى في تدريس الموسيقى في هذا العام ١٩٣١ — ١٩٣٢ للسنة الثانية والثالثة من رياض الأطفال والسنة الأولى الابتدائية التمشي مع التلاميذ من مقر السنة الأولى من الرياض والتوسع قليلا قليلا بما يلائم قوة التلاميذ والسير بهم وفقا لهذا البرنامج

ونجاح هذه الدروس محقق ، لأنها تملأ حياة الطفل سرورا وهنا يكسب أول معرفته لمقاطع الألحان والايقاع دون شعوره بذلك .

٣ — أغاني العمل — طبيعة الطفل في المرحلة الأولى من الموسيقى تضطره إلى الغناء في أثناء العمل. وذلك الغناء إنما هو سلم صغير يكرر نفسه دائما ، وعدد نغماته محدود جدا ، فإذا ما ألقينا أمام الطفل أنشودة يوافق إيقاعها العمل فسرعان ما يرتجل الطفل نفسه مثل هذه الأغاني بتعبيره عما يفعله بكلمات ملحنة ، وبذلك تكون قد تحققت فكرة هامة ، هي أن الفن والحياة يندمج أحدهما في الآخر ، إذ يشعر الطفل بالفن شعورا لا يمكن أن يكون أقوى منه .

٤ — تربية حاسة السماع — يجب أن تكثر المربية في السنة الأولى من الرياض من إنشاء أغنيات أو عزف ألحان دون أن تطلب من الأطفال ترديدها ، وذلك لتربي فيهم حاسة السماع .
ولما كان السماع يتطلب السكون وعدم الحركة مع شدة الانتباه ، والطفل لا يمكنه الاستمرار طويلا في الانتباه ، وجب ألا تكون هذه المقطوعات التي تلقىها المعلمة أمام الأطفال طويلة .

٥ — تهذيب مخارج الألفاظ — يجب في كل ما ينطق به الطفل أو يتغنى به شدة الاهتمام بصحة مخارج الألفاظ ، إذ لا يوجد بين مواد الدراسة مادة أنفع من الموسيقى لتربية الجهاز الصوتي . وتربية الجهاز الصوتي وتهذيب مخارج الألفاظ يتبع التربية الكاملة للإنسان ، ولهذا كان واجب معلمة الموسيقى الاهتمام بطرق الكلام من أول حلقات الدراسة إلى آخرها .

السنة الثانية

(ثلاثة دروس في الأسبوع)

(زمن الدرس ٣٠ دقيقة)

١ — التمرين على فهم الموسيقى — إلى جانب الاستمرار فيما تقدم ذكره في برنامج السنة الأولى مع التدرج فيه دائما ، تقوم معلمة الموسيقى في السنة الثانية بتمارين من شأنها تدريب الأطفال على فهم الموسيقى . ومعنى الفهم هنا شيء مبدئي وهو مجرد استطاعة الطفل الاحتفاظ بأحد مؤلف من ثلاث نغمات أو أربع عند أول سماعه له مع تمييز إيقاعه . ويمكن اختبار ذلك الاستعداد بأن يطلب منه إعادة ذلك اللحن بالغناء وإعادة الإيقاع بالتصفيق أو بالدق بالأرجل أو بالسير .

٢ — اختبار استعداد الأطفال الموسيقي وتقويته — تعزف المعلمة أمام الأطفال لحنا (لا تعرفه الأطفال) وتتوقف عن العزف قبل انتهاء اللحن بنغمة واحدة تكون أساس السلم المؤلف منه هذا اللحن . ويلاحظ أن تكون النغمة التي وقفت عندها المعلمة هي السابقة للنغمة الأساسية ، ثم تطلب إلى كل من الأطفال غناء هذه النغمة الأخيرة ، والغالب أن يقع أكثرهم على النغمة الصحيحة من أول مرة ، وبعضهم (وهم الأقل استعدادا للموسيقى) لا يعرفونها إلا بعد مرتين أو ثلاث .

كذلك يمكن أن تقوم المعلمة بتمارين موسيقية من شأنها تقوية استعداد الأطفال الموسيقي كأن تعزف لحنا صغيرا ثم تطلب إليهم أن يرددوه ، وعند انتهائهم منه ينتظرون بقدر سكتة معلومة (مسافة ضربتين باليد مثلا) ثم يأخذون في ترديد اللحن من جديد . ويمكن المضي في هذا التمرين بأن يطلب إلى الأطفال زيادة زمن السكّات بقدر مسافتين أو ثلاث مسافات ، وأن يحسبوا ذلك بضربات أيديهم أو أرجلهم أو بطريق السير في أثناء العزف والوقوف في أثناء أزمنة السكّات .

ومثل هذا التمرين مع تقويته لاستعداد الأطفال الموسيقي يضطرهم إلى شدة الانتباه وقت إلقاء الدرس .

٣ — فرقة الأطفال (الباند) — جاء في برنامج السنة الأولى ذكر بعض الآلات التي يستعملها الأطفال في إظهار الإيقاع والتعبير عنه . وعلى معلمة الموسيقى بالسنة الثانية أن تصعد بتلك الفكرة على التدرّج ، فتوجه الأطفال إلى وجوب اتصال بعضهم ببعض عند استعمال تلك الآلات ، ثم تساعدتهم بعد ذلك على تكوين فرقة صغيرة منهم .

ولما كان في هذا ما يتجه بالأطفال إلى ناحية الموسيقى العملية ، وجب الاستفادة بهذه الفرصة وإرشاد الأطفال إلى تمييز الأوزان المختلفة كما أنه يمكن الاستفادة بتلك الفرصة إلى أبعد من ذلك ، بأن تعزف المعلمة قطعة لا يعرفها الأطفال وإنما يتابعون ميزانها بالدق على آلاتهم . وليكن هذا الميزان $\frac{3}{4}$ مثلاً ، ثم تنتقل المعلمة فجأة إلى عزف قطعة تعرفها الأطفال ، بشرط أن تكون من نفس هذا الميزان ، وتكرر عزفها حتى تتبين من وجوههم أنهم تعرفوها . وبهذه الطريقة يستطيع الأطفال تمييز أوزان الأغاني التي يسمعونها ، غير أنه يجب أن تكثر المعلمة من عزف قطع لا يعرفها الأطفال ، وتقل من عزف القطع التي يعرفونها ، إذ في عزف هذه الأخيرة ما يشل قوة الانتباه فيهم إلى حد ما .

٤ — مبادئ الصولفيج — ومن منتصف هذه السنة (السنة الثانية) تأخذ المعلمة في تلقين الأطفال مبادئ الصولفيج غير ملتجئة في ذلك إلى التدوين الموسيقي المعروف ، بل متبعة الطريقة الحديثة الخاصة بالأطفال ، والمسماة (القراردو) ، وفيها التعبير باليد عن النغمات السبع المؤلف منها السلم الموسيقي . (وسيقوم التفتيش الموسيقي بالوزارة بشرح هذه الطريقة لمعلمات الموسيقى وملاحظتهن في استعمالها) .

السنة الثالثة

(ثلاثة دروس في الأسبوع)

(زمن الدرس ٣٠ دقيقة)

إلى جانب الاستمرار فيما تقدم ذكره في برنامج السنتين الأولى والثانية من أغاني الألعاب والتمارين الموسيقية الأخرى مع التدرج فيها دائماً ، يجب الاهتمام في هذه السنة بوجه خاص بما يأتي :

١ — الصولفيج والغناء — يجب أن يكون الصولفيج والغناء أهم النواحي التي تهتم بها معلمة الموسيقى في هذه السنة ، متبعة في ذلك طريقة (القرار دو) التي سبقت الإشارة إليها . ويجب تدريب الطفل على معرفة المسافات المختلفة بين نغمات السلم الموسيقي ، حتى يصبح في مقدوره تمييزها عند سماعه إياها أو غناؤها بمجرد إشارات اليد الدالة عليها ..

كل هذا دون أن يعرف الطفل طريقة التدوين الموسيقي المتداولة ..

٢ — فرقة الأطفال (الباند) — كذلك يجب التوسع في الفرقة الموسيقية للأطفال كثيراً عما كانت عليه قبل ، وأن تدرب الأطفال على رياسة تلك الفرقة بالتناوب (لا أن يقتصر في رياستها على طفل معين) وذلك بعد تلقين الأطفال طريقة إدارة الفرق ومعرفتهم كيفية التعبير فيها باليدين عن أهم الأوزان الموسيقية . ويجب الانتباه إلى ضرورة استعمال الطفل اليدين معا عند رياسته الفرقة منذ أول مرة .

٣ — قوة الابتكار — تختار المعلمة أية جملة قصيرة مكونة من خمس كلمات أو ست وملحنة تلحيناً سهلاً جداً لا تعرفه الأطفال ، ثم تعزفه المعلمة أمامهم ، وقبل الانتهاء منه أي بعد عزف أربع كلمات مثلاً تتوقف عن العزف وتطلب إلى الأطفال إتمامه من تلقاء أنفسهم على نفس الإيقاع السابق . وبمثل هذا التمرين تربي قوة الابتكار فيهم .

٤ — دقة الملاحظة — يعني الأطفال لحناً ما ، وتعزفه معهم المعلمة ثم تطلب منهم أن يتوقفوا عن الغناء حتى تعزف على البيانو بعض ألحان أخرى ، طالبة إليهم الانتباه جيداً حتى إذا عادت في عزفها إلى اللحن القديم وجب عليهم أن يبدعوا بالغناء من جديد (من تلقاء أنفسهم) .

مثل هذا التمرين فضلاً عما فيه من حمل الأطفال على الانتباه للدرس يساعدهم على تربية آذانهم وعلى دقة الملاحظة ، ولا سيما إذا اجتهدت المعلمة في أن تعزف ألحاناً قريبة جداً من اللحن الأصلي .

المدارس الابتدائية

السنة الأولى

(دراسات في الأسبوع)

١ — التدوين الموسيقي — يبدأ أول مرة بتدريس علم تدوين النغمات للأطفال ، ولكن يجب أن يكون ذلك بعيدا عن كل تعقيد ، فيبدأ بتعليم التدوين بالنغمات المتساوية القيمة سواء أكان ذلك في الأصوات أم في السككات ، ويكون ابتداء هذا التعليم بأسهل طريقة ، بأن يطلب إلى الأطفال التصفيق ميين ميزان اللحن ، ثم يقترح عليهم التعبير عن كل تصفيقة بكتابة نقطة ، وأن يعبر عن حركة نزول اليد بخط رأسى يبتدىئ من النقطة ، وهكذا يدون الطفل بنفسه تصفيقات الضرب الذى يسمعه ، وبهذا نصل به دون أن يشعر إلى التدوين الموسيقي وهو لا يعرف في هذا كله مسميات هذه النغمات المدونة ، وهكذا يتدرج المعلم مع الأطفال شيئا فشيئا بطريقة منطقية حتى يدخل في صميم هذا العلم .

٢ — الصولفيج والغناء — يجب أن يظل الصولفيج والغناء الناحية الهامة في الدروس الموسيقية في هذه السنة مع التدرج إلى الانتقال لتلقينها على أساس التدوين الموسيقي المؤلف (بدلا من طريقة القرار دو التى سبق استعمالها في الرياض) .

٣ — الابتكار الموسيقي — يجب على المعلم أن يعنى عناية خاصة بهذه الناحية ، فيأتى بقطعة من الشعر يشرحها للأطفال ، ثم يسأل عن يستطيع أن يغنى هذه الأبيات على الصورة التى يجب أن تكون عليها . وسيحاول كل منهم إجابته إلى طلبه ، فتفشل محاولات بعضهم ، ويساق بعضهم إلى أغانى معروفة ، بينما يوفق آخرون إلى ابتكار ألحان جديدة قد تصل إلى درجة جديرة بالاعجاب .

ويمكن كذلك تهذيب قوة الابتكار الموسيقي بأن يعطى المعلم أول نغمات لحن ثم يطلب إلى الأطفال إتمامه بالنسج على منواله . ولما كانت هذه الطريقة صالحة جدا للتمييز بين الأطفال ذوى الاستعداد الموسيقي وضعاف هذا الاستعداد ، وجب توجيه العناية إلى هؤلاء الضعاف ودوام توجيه الأسئلة إليهم .

وعلى المعلم أن يظهر للأطفال دائماً مقدار صلاحية الحانهم التي يتكرونها لطبيعة الشعر ، وإلى أى حد تتمشى روح الموسيقى مع معنى الشعر ، حتى يفهم الأطفال من تلقاء أنفسهم أن الموسيقى وحدها لغة ، لها طريقة تعبيرها الخاص ، ويمكن أن يستغنى بها عن الكلام .

٤ — الآلات الموسيقية والفرق المدرسية . — بعد أن ترك الطفل الآلات الموسيقية الصغيرة التي كان يستعملها في رياض الأطفال ، وجب على المعلم عند دخوله المدرسة الابتدائية أن يهديه إلى الآلات الموسيقية الحقيقية . ولما كان تعليم العزف على هذه الآلات تعليماً اختيارياً خارجاً عن جدول الحصص إذ تتبع فيه طريقة التدريس الانفرادي ، وجب أن تكون من تلاميذ كل مدرسة ابتدائية فرقة موسيقية للعزف . ويجب أن يكلف أفراد هذه الفرقة استحضار آلاتهم الموسيقية معهم إلى الفصول في حصّة الموسيقى . ولذلك من أيا عدة ، إذ يزيد الدرس حياة ، كما أنه يؤثر في الأطفال الذين يميلون إلى موسيقى العزف أكثر من ميلهم إلى الغناء أو العلوم الموسيقية ، هذا إلى أنه يتيح للمعلم فرصة شرح الآلات للأطفال وكيفية صناعتها واختصاصها .

تقرير

بشأن حالة الموسيقى بالمدارس الأميرية

مقدم من الدكتور محمود أحمد الحفنى

كان التعليم الموسيقى منحصرًا في بعض المدارس ، مقصورًا على العزف ، غير مقترن في برنامج الدراسة ، وكان يسير سيرًا مطلقًا غير مقيد بنظام أو خاضع لإشراف معين . وقد أدى ذلك إلى تناقض طرق تدريس هذا الفن وعدم اتصال حلقاته بما يضمن إثماره إثمارًا حسنًا ، وإنتاجه إنتاجًا مقيدًا . فلما عينت الوزارة بأمر هذا النوع من التعليم وفكرت في تنظيمه وإدخاله تدريجيًا في برنامج الدراسة بدئًا بتنفيذ ذلك خلال العام الدراسي ١٩٣١—١٩٣٢ على الوجه الآتي :

أولاً — المدارس التي أدخل التعليم الموسيقى في برامجها :

(أ) رياض الأطفال المستقلة بالقاهرة والاسكندرية ، وعددها ٦ وعدد تلاميذها ١٠٦٦

(ب) رياض الأطفال الملحقة بمدارس البنات الابتدائية بالقاهرة والاسكندرية ، وعددها

٩ وعدد تلاميذها ٦٨٥

(ج) مدارس البنات الابتدائية بالقاهرة والاسكندرية على أن يبدأ بالسنة الأولى هذا

العام ويتدرج في التوسع في ذلك سنة بعد أخرى ، وعدد تلك المدارس ١٢ وعدد

تلميذاتها اللاتي يشملهن التعليم الموسيقى في السنة الأولى ٦١٥

ثانيًا — المدارس التي أدخل جزء من التعليم الموسيقى في برامجها وبقي جزء آخر خارج البرنامج :

(أ) مدارس البنين الابتدائية بالقاهرة وضواحيها وقد نفذ بالسنة الأولى من هذه جزء

كبير من النظام الموسيقى الجديد .

(ب) مدارس البنين الابتدائية بالجهات الأخرى ، وهذه أقل تتبعًا لخطا هذا التطور الجديد

لعدم توافر الأسباب المساعدة على ذلك .

ثالثًا — مدارس لا تزال تدير فيها الفرق الموسيقية على النظام المطلق القديم ، لأن خطأ التدرج

في اتصال أنظمة التعليم الموسيقى المنشأة حديثًا بمدارس الوزارة لما تتركها بعد (كالمدارس الثانوية)

وهذا لم يمنع من إمدادها آتًا قانًا بالارشاد والأنظمة المرغوب في اتباعها .

وخطانا لحسن تطبيق الخطة التي رسمتها الوزارة للمدارس التي أدخل التعليم الموسيقى أوجزه منه في برنامجها، عقدت الوزارة امتحانا على دفعتين قبل بدء العام الدراسي ١٩٣١ - ١٩٣٢ لاختبار المعلمات المطلوبات لرياض الأطفال ومدارس البنات . كما راعت في اختيار من وكل إليهم أمر التعليم الموسيقى بمدارس البنين الابتدائية أن يكونوا من بنات مدرسية . لأن هذا من مستلزمات إدخال أى فن يراد إضافته إلى برامج التعليم . وكان عماد هذه الثقافة الموسيقية في المشروع الجديد الغناء والأناشيد فالآلات وما يتبعها . وستقصر الكلام على المدارس التي بدئ فيها بتطبيق هذا المشروع من أوائل شهر نوفمبر سنة ١٩٣١ ونوجز ذلك فيما يلي :

الأناشيد

منذ عني بتنظيم تعليم الأناشيد بمدارس الوزارة روعي في ذلك إدخال التجديد فيها بتطبيق ما لا مانع من اقتباسه من الأساليب المتبعة في المدارس الأوروبية ، من غير فقدان الصبغة القومية لألحان تلك الأناشيد ، ومع الترام ملاءمتها للبيئة المدرسية ، واتخاذها الوجهة التعليمية البحتة ، علما بأن هناك فرقا بين الألحان التي توضع لعامة الناس والتي توضع للتلاميذ . فان كثيرا من التآليف الموسيقية التي توضع للعامة ولأغراض خاصة كالطرب والسمر عند ما تستعمل في بيئتها تكون شائقة ذات مسحة خاصة من الجمال ، ولكنها عند ما تستعمل في المدارس تبدو سقيمة معتلة ، إذ تفقد طلاوتها الأولى ، وتكون مجردة من كل معنى أو شعور ، غير ملائمة على الإطلاق للتعبير عن معاني الكلام وترجمة ما فيه من المشاعر .

وكان من بين ما بدئ به من التجديد في الأناشيد أن بدئ باستعمال طريقة الأناشيد المزدوجة في النغم (البوليغوني) . وقد اتضح أن تلاميذ المدارس المصرية الذين أدخل هذا التجديد في دراستهم الخاصة بالأغاني ليسوا أقل استعدادا من غيرهم لقبول هذا النظام ، كما تبين صلاحية هذه الطريقة الجديدة وحسن أثرها في تشويق التلاميذ وتحبيب هذا النوع من الموسيقى (الأغاني) إليهم . وقد اتخذت كل مقطوعة غنائية وجهتها الخاصة من حيث مناسبة النغم والميزان الموسيقي لمعاني ألفاظها وميزانها الشعري . ولا بد من أن نذكر هنا أن الملاحظات الخاصة بتلك الأغاني المدرسية قد اكتسبت بالتجربة والخبرة والاتصال الوثيق ببيئة التلاميذ على اختلاف مداركهم وأعمارهم ومعرفة الروح التي هم أكثر ميلانها واستعدادا لقبولها .

ولم يقصر تعليم الأناشيد على ذوى الأصوات المتقدمين ، بل شمل جميع تلاميذ الفرق وتلميذاتها . وعلاوة على ذلك أن الأناشيد القومية - حتى في المدارس الابتدائية التي لم يتعد مشروع التعليم الموسيقى السنة الأولى

بها — لم يقصر تعليمها على الفرق التي تدرس الأناشيد، بل شمل جميع تلاميذ المدرسة حيث يتغنون بها عند بدء يومهم المدرسي أو انتهائه .

وعلى الرغم من قصر المدة التي اتبع فيها هذا النظام، وصلت المدارس في هذا النوع من التعليم الموسيقى إلى درجة مرضية .

الغناء الصولفائي

أدخل الغناء على طريقة "القرار دو" (Tonic Solfa) التي ابتدعها في التعليم الموسيقى "جون كرون" (John Corwen)، وذلك لملاءمتها جد ملائمة مدارس الأطفال . وقد جربت فوجدت من سهولة بحيث تجعل الأطفال قادرين على الغناء تحت تأثير شعورهم بالمقام الموسيقى الذي يعبر عن بعض العواطف، كالهدوء أو النشاط أو الرجاء أو القوة ... الخ. ومن الغريب أنها أنتجت نتائج سريعة، إذ أنه في أقل من ثلاثة أشهر في حصة واحدة في الأسبوع أمكن الأطفال غناء قطع تشتمل على درجات عدة ودواوين مختلفة بمجرد النظر إليها مكتوبة على السبورة أو غيرها، كما أمكنهم غناء تمرينات غير مكتوبة، وذلك بمجرد النظر إلى بعض إشارات باليد من المعلمة دالة على الشعور التأثيرى الخاص بكل درجة صوتية. وبالعكس أمكنهم تسمية الدرجة الصوتية بمجرد سماعها من الآلة الموسيقية أو من الصوت الانساني مثلا، وكذا الدلالة عليها بإشارة اليد الخاصة بها . فتكون الحالة الأولى بمثابة القراءة والثانية بمثابة الاملاء .

الايقاع

وقد روعي التوسع في الطريقة المذكورة بإدخال كل ما ألحق بها من الوسائل التعليمية الخاصة بالتدرج مع مدارك الأطفال ، ولا سيما ما يختص بالايقاع والتعبير عنه بالفاظ معينة . وهي الطريقة التي ابتكرها "ايمي بارى" (Aime Paris) الفرنسي والتي سماها "لغة الايقاع" (Langue de Durée) .

فرق الأطفال

وبمناسبة التكلم على الايقاع رؤى إدخال بعض الآلات الايقاعية كالثلثات والدقوف الخ في الدروس الموسيقية الخاصة بالأطفال، سواء أ كانت مصحوبة بالغناء أم غير مصحوبة، وذلك تحييا لهم في الدروس وجعلها مشوقة بقدر الامكان . فكانت لذلك فرق إيقاعية (Percussion Bands) تعزف بالآلاتها مسايرة لنغمات بعض الألحان، موزعة آلاتها على أجزاء اللحن المختلفة على حسب ما يوحى به كل جزء من معنى أو شعور

خاص. فتتربى فى الأطفال عن غير قصد خاصة تحليل الألحان إلى جمل وعبارات لكل منها تأثير خاص به. وقد وجد أن أقرب الألحان إلى نفوسهم الألحان المصرية الصبغة أو الشرقية الأصل ويتجلى أثر ذلك واضحا من مقارنة الزمن الذى يستغرقه إدراك الروح الإيقاعية للحن شرقى بالزمن الذى يتطلبه لحن غير شرقى. فهم أسرع إلى إدراك اللحن الأول إذا تساوى اللحنان فى الصعوبة .

التمرين على فهم الموسيقى

هذا وقد اشتمل البرنامج على تقوية الاستعداد لفهم الموسيقى فى الأطفال ، سواء من الوجهة الصوتية أو الإيقاعية ، كطالبتهم باستعادة الدرجات الصوتية لأى لحن بالغناء وإعادة إيقاعه بالتصفيق مثلا .

الابتكار الموسيقى

قد اشتمل البرنامج على التمرين على الابتكار الموسيقى على أسهل وجه ، كطالبية الأطفال باتمام لحن حذف من آخره درجة صوتية أو درجتان .

الألعاب الموسيقية

وقد أدخل بعض الألعاب التى تتفق حركاتها هى والموسيقى ممثلة بذلك بعض مايجرى فى الحياة العملية على نحو يدعو إلى السرور والابتهاج .

كما اشتمل البرنامج على غير ذلك من فروع التربية الموسيقية .

وخلاصة القول أنه لم يدرج جهد فى إدخال أحدث النظم وأكثرها انطباقا على قواعد التربية والاستفادة من تجربة تلك النظم فى البيئة المصرية ، بتوجيهها إلى ناحية خاصة بمدارك تلك البيئة مع التصرف فيها بما يلائم استعدادها ، لتنتج أحسن ماينتظر الحصول عليه من النتائج .

مفتش الموسيقى بوزارة المعارف العمومية

فبراير سنة ١٩٣٢

والسكرتير العام للأؤتمر

دكتور محمود أحمد الحفنى

٥ - لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات

التقرير العام

عهد إلى لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات في النظر في المسائل الآتية والاجابة عنها :

- ١ - إحصاء المؤلفات الغربية والشرقية التي تبحث في تاريخ الموسيقى العربية .
- ٢ - ماخير وسيلة لتشجيع نشر المؤلفات العلمية باللغة العربية عن الحلقات المختلفة لتاريخ الموسيقى العربية ؟
- ٣ - إعداد تقرير يشمل تاريخ السلم الموسيقي العربي وتطوراته في العصور المختلفة .
- ٤ - إحصاء أهم المخطوطات العربية التي تبحث في الموسيقى مع بيان ما نشر منها وما ترجم إلى لغة أخرى مع تعليق أو شرح ؟
- ٥ - ما المخطوطات التي لم يتم نشرها وما وسائل طبعها ؟
- ٦ - إلى أي مدى يمكن أن تستفيد البلاد العربية من نشر هذه المخطوطات ؟

وقد انتخبت اللجنة في جلستها الأولى المنعقدة في ١٥ من مارس سنة ١٩٣٢ بالاجماع الدكتور هنري فارمر رئيسا والأستاذ محمد كامل حجاج أفندي سكرتيرا، وعقدت اللجنة ثمانى جلسات عامة وست جلسات فرعية، وتشرف اللجنة بأن تقدم للؤتمر تقريرها الآتى للواقفة عليه :

المسألة الأولى (إحصاء المؤلفات الغربية والشرقية التي تبحث في تاريخ الموسيقى العربية) :
لقد أعارت اللجنة هذا السؤال عناية كبيرة، ورأت منذ بدء عملها ضرورة زيارة دار الكتب، فندبت لجنة فرعية لذلك مؤلفة من الدكتور فارمر والأستاذ محمد كامل حجاج أفندي والسيد حسن حسنى عبد الوهاب، فبحث حضراتهم عن المخطوطات والكتب المطبوعة التي في دار الكتب، وتفضلت دار الكتب فأعارت بعضها للعهد لتستعين به اللجنة في أعمالها ، واتخذت الوسائل أيضا للحصول على كشف تام بالكتب المتعلقة بالموسيقى العربية في دار الكتب ، وقد تسلمت اللجنة هذا الكشف فأفادها كثيرا في عملها .

كذلك أعد كل من الدكتور فارمر ، والأستاذ محمد كامل حجاج أفندى ، والكولونيل ييزنتى ، كشوفا بالكتب المطبوعة . وبعد مراجعتها ودرسها ترى اللجنة من واجبها أن توصي بما يأتى :

(١) ترى اللجنة أن فى استطاعة أعضائها إعداد كشوف أوفى وأكثر وضوحا من هذه بعد عودتهم إلى أوطانهم وتمكنهم من الاستعانة بما لديهم من كتب ووثائق . وقد طلبت من حضراتهم أن يعدوا كشوفا مشروحة بالكتب المطبوعة ، وأن يرسلوا ما كان منها باللغات الأوروبية إلى الدكتور هنرى فارمر رئيس اللجنة ، وما كان منها باللغة العربية إلى الأستاذ محمد كامل حجاج أفندى سكرتيرها على أن يعد حضراتهما كشوفا نهائية مما يجتمع لديهما من المؤلفات الغربية والشرقية ، ويرسلاها إلى السكرتير العام للمؤتمر .

(ب) إن اللجنة تعلم أن بعض الكتب الواردة فى الكشوف المقدمة لها إما من نوع قد فقد فائدته بمرور الزمن ، وإما من نوع يخطئ فهم الموسيقى العربية وتاريخها ، ولكنها مع ذلك تشعر بأن جميع هذه الكتب يحسن إدماجها فيما يعد من الكشوف ، لأنها تظهر تقدم المؤلفين الموسيقيين فى درس هذا الفن . وهذا هو السبب الذى حمل اللجنة على أن توصى بأعداد كشوف مشروحة حاوية الملاحظات الوافية عن محتوياتها .

المسألة الثانية (ما خير وسيلة لتشجيع نشر المؤلفات العلمية باللغة العربية عن الحلقات المختلفة لتاريخ الموسيقى العربية) :

رأت اللجنة أن الضرورة تقضى بأن تتوسع بعض التوسع فى هذا الموضوع لفائدة المهتمين بدرس تاريخ الموسيقى العربية . وهى تدرك أن الدرس يجب ألا يقتصر على المؤلفات ، بل يجب أن يتناول أيضا الصور والنقوش والايقونات والآلات الموسيقية المحفوظة فى المتاحف .

إن الوثائق المخطوطة سيعنى بحثها عناية تامة عند الكلام على السؤال الرابع . أما الصور والنقوش والايقونات فإن لها شأنا خطيرا فى درس تاريخ الموسيقى ، لأننا نجد بينها أدلة مصورة على سير الموسيقى العربية فى مضمار التقدم تؤيد فى بعض الحالات ما تشتمل عليه المخطوطات .

لذلك نذبت اللجنة الدكتور فارمر ليقوم بزيارة دار الآثار العربية مستصحبا كاتب اللجنة لدرس ما قد يوجد فيها من ذلك . وقد كرجنا به زيارته إياها ، وزار أيضا المتحف المصرى ، وكانت نتيجة هذه الزيارات أنه عثر بين الصناعات الفنية على نحو ١٢ رسما يرجع تاريخها إلى القرن الرابع للهجرة وما يليه ، تحتوى على صور

موسيقين وآلات موسيقية ، ومن هذه اللوحة الخشبية الشهيرة التي توجد صورة منها في متحف معهد الموسيقى الشرقى وقد أوصى بعمل صور فوتوغرافية لهذه التحف جميعا ، ولذلك قررت اللجنة ما يلى :

(أ) لما كانت الايقونات والصور والنقوش ذات أهمية كبيرة تساعد على دراسة تاريخ الموسيقى ، فاللجنة توصى بدرس ما فى المعارض التاريخية والمتاحف من الصناعات الفنية كافة مثل الأواني المعدنية والزجاج والخزف والعاج وأشغال الحفر فى الخشب والكرنيش والنسيج ، والسعى للحصول على صور (فوتوغرافية) لما قد تحويه من صور الموسيقين أو الآلات الموسيقية ووضع فهرس لها وحفظها فى دار الكتب .

(ب) أن يعنى بدرس المخطوطات المصورة للغرض نفسه .

أما فيما يتعلق بخير الوسائل لتشجيع نشر المؤلفات العلمية باللغة العربية لتسهيل درس أطوار تاريخ الموسيقى العربية دراسة علمية صحيحة فقد أعارت اللجنة هذا الأمر عناية خاصة ، وهى توصى بما يلى :

(أ) ترجمة كتاب الدكتور فارمر المسمى تاريخ الموسيقى العربية المطبوع فى لندن سنة ١٩٢٩ لأنه من أهم الكتب فى يابه .

(ب) توصى اللجنة بأن يتخذ كتاب الموسيقى الشرقية لمؤلفه محمد أفندى كامل حجاج المطبوع بالاسكندرية سنة ١٩٢٤ كتابا للتدريس إلى أن يوضع مؤلف آخر أكبر منه وأوفى .

(ج) ترى اللجنة أن من المرغوب فيه وضع مؤلف مستمد من كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهاني والفهرست لابن النديم فى تاريخ فن الموسيقى حتى القرن الثالث للهجرة ، بحيث يحتوى على تواريخ المغنين والعازفين والملحنين والمؤلفين فى الموسيقى خلال هذا العصر الذهبى الذى ازدهرت فيه الموسيقى العربية . وذلك لاعتقادها أن مؤلفا كهذا يشيد بذكر الموسيقى العربية الفائرة قد يشجع أبناء هذا العصر على النسيج على منوال أسلافهم الأماجد .

(د) لاحظت اللجنة أن هناك حاجة بإنشاء متحف للآلات الموسيقية تحت السؤال الثامن من برنامج أعمال لجنة الآلات الموسيقية . ولما كانت لجنتنا هذه قد ندبت خصيصا لبحث المسائل المتعلقة بتاريخ الموسيقى العربية والمخطوطات ، ولما كان بعض أعضائها قد اختص بدرس تاريخ آلات الموسيقى العربية ، لذلك فاللجنة توصى بأن يوجد ارتباط وثيق بين اللجنتين فيما يتعلق بهذا الموضوع .

(هـ) توصى اللجنة بأن يدمج تاريخ الموسيقى الشرقية وبخاصة الموسيقى العربية فى برنامج التدريس فى معهد الموسيقى الشرقى وأمثاله من المعاهد .

المسألة الثالثة (إعداد تقرير يشمل تاريخ السلم الموسيقى العربى وتطوراته فى المصور المختلفة) :

لقد عرضت على اللجنة الرسالتان الواردة إحداهما من الدكتور سالم من دمشق ، والأخرى من الأستاذ أحمد أفندى أمين الديك بمصر ، عن تاريخ السلم الموسيقى ، فرأت اللجنة أن الأولى منهما تتناول الموضوع من وجهة إجمالية عامة ، تجمعها ليست ذات قيمة تذكر فى أبحاثها ، مع شكرها للمؤلف على مساعدته .

أما الثانية فهى رسالة ذات قيمة عظيمة ، ولكن لما كان معظمها جداول رياضية غير مصحوبة بشرح يذكر أو تفاسير تاريخية ، فاللجنة مع شكرها للمؤلف على هذه الرسالة المفيدة تأسف لعدم استطاعتها استعمالها فى تقريرها هذا .

وقد تطوع الدكتور فارمر بوضع تقرير عن تاريخ السلم الموسيقى وهو ملحق بهذا التقرير .

المسألة الرابعة (إحصاء أهم المخطوطات العربية التى تبحث فى الموسيقى مع بيان ما نشر منها وما ترجم إلى لغة أخرى مع تعليق أو شرح) :

قدمت إلى اللجنة فى اجتماعاتها كشوف بالمخطوطات التى فى المكاتب المختلفة من الدكتور فارمر والأستاذ محمد كامل حجاج أفندى والأستاذ سالازار . كذلك وجه البارون كارادى فو والسيد حسن حسنى عبد الوهاب والأستاذ زامبيري نظرها إلى طائفة أخرى . وقد فحصت اللجنة عن جميع هذه وتناقشت بشأنها .

وأعلن الأستاذ سالازار أن الحكومة الإسبانية مستعدة لأن تهدى إلى الحكومة المصرية صوراً فوتوغرافية للمخطوطات التى فى مكاتب إسبانيا التى تعتبرها اللجنة ذات فائدة .

كذلك صرح الأستاذ زامبيري بأن جمعية الموسيقيين الإيطاليين مستعدة لأن تقدم كشوفاً بالمكاتب والمخطوطات التى فى مكتبة الفاتيكان .

وقدم الأستاذ نجيب نحاس إلى اللجنة مجموعة نفيسة من الصور الفوتوغرافية للمخطوطات وهى تهدى إليه خالص شكرها على اهتمامه بهذه المخطوطات .

وقد أثمرت زيارات اللجنة الفرعية المشار إليها سابقاً دار الكتب ثماراً حسنة ، وتفضلت دار الكتب بتقديم إلى اللجنة فهرساً بالمخطوطات التى لديها . وقد تمكنت اللجنة الفرعية فى زيارتها هذه أن تتعرف حقيقة بعض المخطوطات التى وقع خطأ فى وصفها ، وأشار الدكتور فارمر أن أغلظاً كهذه توجد فى مكاتب أوربا ، وضرب مثلاً لذلك بكنايين فى مكتبة باريس نسباً إلى محمد بن زكريا الرازى ، بينما أحدهما

هو في الواقع كتاب الأدوار لصفي الدين، والآثر رسالة في علم الأتغام لشهاب الدين العجمي . وذكر الأستاذ محمد كامل حجاج أفندي أيضا مثالا آخر، وهو أن كتاب الأدوار الذي في دار الكتب وفي المعهد المنسوب إلى ابن سبعين هو في الواقع لصفي الدين .

وإن اللجنة ترغب أيضا في أن تذكر بأن الكتّابين اللذين وضعهما الخليل بن أحمد أقدم مؤلفي العرب في الموسيقى، واللذين كان يعتقد منذ زمن بعيد أنهما في حوزة أحد الموسيقيين في القاهرة، قد ثبت لها أن لا وجود لهما .

وقد اتخذت اللجنة القرارات الآتية :

(أ) اللجنة توصي على الرغم من إعداد الكشوف المطلوبة بوضع كشوف أخرى أكثر وضوحا وبيانا . وأن ذلك يستطاع إتمامه عند توافر المعلومات . لذلك طلب من الدكتور فارمر والأستاذ محمد كامل حجاج أفندي أن يؤلف كل منهما بعد انتهاء المؤتمر كشوفا مرتبة بحسب الأقدمية التاريخية ومشروحة شرحا وافيا لتقديمها إلى السكرتير العام للأؤتمر .

(ب) إن المخطوطات التي طبعت قليلة جدا وهي مينة فيما يلي :

(١) الرسالة الشرفية لصفي الدين عبد المؤمن . طبع خلاصة لها باللغة الفرنسية جتاج البارون كارادى فو ، ولكن بدون المتن .

(٢) كتاب الموسيقى الكبير للبشاربى . ترجمه إلى اللغة الفرنسية مع شرحه البارون دى ارلنجر ولكن بدون المتن .

(٣) رسالة في خبر تأليف الألحان للكندى . هذه ترجمها إلى اللغة الألمانية الدكتور لانمان والدكتور الحفنى مع شرحها ومنتها وصور عن أصلها .

(٤) كتاب النجاة لابن سينا . هذا ترجمه إلى الألمانية الدكتور الحفنى مع شرحه ومنتته .

(٥) لسان الدين بن الخطيب ورسائل مغربية أخرى عن الموسيقى . هذه ترجمها إلى الإنجليزية مع منتها وشرحها الدكتور فارمر تحت عنوان (معلم عود مغربي قديم) .

وهناك ترجمات أخرى يقوم بها البارون دى ارلنجر لا يزال العمل جاريا فيها .

(ج) توصي اللجنة بوجوب الحصول على صورة فوتوغرافية لجميع المخطوطات العربية العامة عن الموسيقى ، وإيداعها دار الكتب أو مكتبة معهد الموسيقى الشرقى .

(د) توصى اللجنة أيضا بوجوب الحصول على صور فوتوغرافية لمخطوطات فارسية وتركية معينة، لأن هذه المخطوطات بعد عهد صفى الدين لازمة لمعرفة تقدم نظرية الموسيقى العربية معرفة جيدة .

المسألة الخامسة (ما المخطوطات التى لم يتم نشرها وما وسائل طبعتها ؟) :

إن المخطوطات التى لم تطبع بعد هى كل ما لم يرد ذكره فى الجواب عن السؤال الرابع . وقد اتخذت اللجنة بعد درس الموضوع وتمحيصه القرارات الآتية :

(أ) توصى اللجنة بتأليف لجنة مطبوعات يكون عملها انتقاء المخطوطات العربية الأكثر أهمية والإشراف على إعدادها لطبعتها وترجمتها .

(ب) أن يصحب كل متن كتاب تختاره اللجنة للطبع بصورة عن الأصل وشرح واف وبترجمته إلى إحدى اللغات الأوروبية .

(ج) أن يطلب إلى الحكومة أن ترصد الاعتماد المالى اللازم لإنشاء نواة كاملة للمؤلفات العربية فى الموسيقى النظرية ، ومساعدة أية جمعية أو أى فرد يقوم بطبع هذه المؤلفات .

(د) توصى اللجنة بأن المخطوطات الشعرية الموضوعة خصيصا للنوبات والطبوع وغيرها من أنواع الفن الموسيقى توضع أيضا موضع النظر لأجل طبعتها، وخصوصا ما كان منها محتويا على تنوع فى الموضوعات غير مقصور على أغانى الحب . وذلك لأنها ترى أنه يجب أن يكون لدى الملحن العصرى أناشيد غير الأناشيد الغرامية ليعنى بتلحينها ووضع الأوزان الموسيقية لها .

(هـ) المؤلفات التى تبحث فى إباحة السماع وتحريمه ، وكذلك التى تبحث فى ترتيل القرآن الشريف ، يحسن أيضا طبع ما يرى مفيدا منها لتاريخ الموسيقى فى الاسلام .

المسألة السادسة (إلى أى مدى يمكن أن تستفيد البلاد العربية من نشر هذه المخطوطات ؟) :

يقول جناب البارون كارادى فوفى الإجابة عن هذا السؤال إن للفنون الجميلة عند العرب منزلة كبيرة، ولها فى حياة جميع الشعوب التى تتكلم اللغة العربية أثر عظيم . وفى طليعة هذه الفنون فن الموسيقى ، ونظرا لما أعطاه علماء المسلمين فى العصور السابقة لهذا الفن من الأهمية والشأن ، ونظرا لأن الموسيقى العربية لا يمكن أن تتقدم وترقى الرقى المنشود ما لم يعرف تاريخ ماضيها معرفة جيدة عن طريق طبع المخطوطات ذات الشأن الخطير فيها ، لذلك فهو يعتبر أن طبع المخطوطات العربية القديمة أمر ضرورى جدا لا يمكن المغالاة فى تقدير أهميته .

ويقول الدكتور وولف إن كل إنسان يعلم التأثير العظيم والنفوذ الكبير الذي كان للموسيقى العربية على موسيقى العصور الوسطى في غرب أوروبا، وإنه من الضروري فهم الموسيقى العربية ليستطاع تقدير موسيقى العصور الوسطى. وبالاختصار إن ترجمة المؤلفات العربية الخاصة بالموسيقى النظرية وطبعها لا تحصر فائدته في تسهيل فهم الموسيقى الشرقية، بل يساعد أيضا على فهم الموسيقى في كل زمان ومكان.

وبرى حضرة الأستاذ محمد أفندى كامل حجاج أن فائدة المخطوطات القديمة لا يختلف فيها اثنان، ولا تحتاج إلى برهان، لأنها تمكنتنا من معرفة الأدوار التي مرت بها الموسيقى العربية في تقدمها وتطورها إلى أن وصلت إلى ما هي عليه الآن. وهي تساعدنا أيضا على معرفة ما كانت عليه الموسيقى العربية في زمن ازدهارها في عهد هارون الرشيد، وتمكنتنا من فهم كتاب الأغاني وحل بعض ألغازه. وعذا ذلك إن سلم الموسيقى لا يستطيع فهمه تماما ما لم تدرس تطورات الموسيقى من عهد الخليل بن أحمد إلى الكندي إلى الفارابي إلى ابن سينا إلى صفى الدين إلى ابن غيبي وغيرهم.

الخاتمة

وإن رئيس اللجنة يرغب في الختام أن يعرب عن خالص شكره لحضرات أعضاء لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات لما أبدوه من التعاون في العمل، وأن يسجل تقديره لخدمات الكاتبات فؤاد أفندى مغنمب الذي ساعد اللجنة كثيرا في عملها.

وإن عمل اللجنة لا بد أن يثمر ثمارا صالحة وذلك لما حصلت عليه من النتائج، وما أعربت عنه من التوصيات التي ترجو أن تنال موافقة المؤتمر بالاجماع.

وإننا بدون أن ندعى للجنة أكثر من حقها نشعر بأننا نستطيع أن نؤكد عن يقين أن كل لجنة أخرى تقريبا لا بد أن تنظر إليها وتستمد معوتها من ناحية ما، لأن أساس عمل كل اللجان يرجع إلى التاريخ ويستند إليه. فلا بد من معرفة التاريخ لفهم المقامات والضروب، ولا بد من استشارة التاريخ لتقدير السلم، ولا بد من الالتجاء إلى التاريخ لمعرفة الآلات الموسيقية معرفة صادقة. فلجنتنا إذاً هي "ألف" كل اللجان الأخرى.

وإن اللجنة ترجو رجاء حارا أن تسفر أتعابها عن طبع مجموعة وافية للمؤلفات العربية في الموسيقى. وإنه إذا كانت لجنة التسجيل تعطى الصوت الحى في أسطوانات "صوت سيدة" الشهيرة، فلجنتنا ترجو أن تعطى في سلسلة مهيبة من المجلدات العلمية أصوات الماضى. وإن مصر مصدر هذا الفن ومنبته، فهي التي أنبتت

الحسين بن علي المغربي ، والمسبحي في القرن الخامس بعد الهجرة ، وقد وضع كل من هذين المؤلفين كتابا على طراز كتاب الأغاني العظيم لمؤلفه أبي الفرج . ومصر هي التي أهدت إلى العالم الاسلامي الفلكي الشهير ابن يونس الذي وضع كتابا خاصا في تمجيد العود بعنوان ” العقود والسعود “ . ومن أرض النيل المبارك خرج ابن الهيثم الذي وضع الشروح الوافية والنقد الصحيح لنظريات إقليدس الموسيقية . وفي هذه البلاد عاش أيضا أبو الصلت أمية وقد كانت رسالته في الموسيقى على جانب من الخطورة بحيث ورد ذكرها واستشهد بها في الكتب العبرانية . وقد كان اليباسي المعداد من أخصاء الفاتح العظيم صلاح الدين موسيقيا من طبقة غير وضيعة . وعلم الدين قبصر الذي كان من أبناء مصر كان أشهر أهل عصره في نظرياته الموسيقية . ثم ابن الطحان وهو مصري آخر وضع مؤلفا في الموسيقى ربما كان أهم ما وضع من نوعه ، لأنه يبحث في تاريخ الموسيقى ونظرياتها جنبا إلى جنب . جميع هؤلاء عاشوا قبل القرن السابع الهجري .

واليوم ولا تزال ذكريات الأسابيع الثلاثة الماضية ماثلة بجمالها أمام أعيننا ، نشعر أن مصر ستأخذ مرة أخرى مركزها الأسمى الممتاز في طليعة البلدان في عالم الفنون الاسلامية ما

رئيس اللجنة
دكتور هنري فارمر

سكرتير اللجنة
محمد كامل حجاج

تاريخ مختصر للسلم الموسيقي العربي

بقلم الدكتور هنري فارمر

السلم قبل الاسلام

إن الموسيقى العربية والفارسية ترجعان في أصلهما إلى أصل سامي قديم ، كان له أثر عظيم في الموسيقى اليونانية ، إن لم يكن أساسا لها قبل فجر الإسلام بزمن بعيد . وأول معرفتنا بالسلم العربي كان من الفارابي في القرن الرابع الهجري ، إذ أنه وصف آلة موسيقية كانت لا تزال مستعملة في أيامه تعرف باسم الطنبور البغدادي أو الميزاني . وهو يقول إن دساتين هذه الآلة تعطى السلم الذي كان مستعملا في الجاهلية ، وهو سلم أرباع المقامات ، ثم الوصول إليها بتقسيم الوتر أربعين جزءا متساوية . وقد تيسر تتبع تاريخ هذا النظام إلى عهد اراتوسثينس ، وإن كان المرجح أنه أقدم كثيرا من ذلك .

وقد كان لهذه الآلة المستعملة في أيام الجاهلية وتران وخمسة دساتين ، يسوى الوتر الأعلى منها على صوت أعلى الدساتين في الوتر الأدنى فينتج عن ذلك السلم الآتي :

الوتر الأعلى						الوتر الأدنى				
٤٦٢	٤١٣	٣٦٦	٣٢٠	٢٧٥	٢٣١	٢٣١	١٨٢	١٣٥	٨٩	٤٤

ويقول الفارابي إن أغاني الجاهلية القديمة كانت لا تزال تعزف على هذه الآلة في أيامه ، وإذا نظرنا إلى التقسيم النظري لهذا السلم يتضح بدهشة أننا إذا استمررنا في الدساتين بعد الخامس منها توصل إلى السلم الآتي .

الدساتين :	أنف	الثاني	الرابع	السادس	الثامن	العاشر
سنت :	٠	٨٩	١٨٢	٢٨١	٣٨٦	٤٩٨

ومن رأى الأستاذ لاند أن هذا كان الأصل الذي انحدر منه السلم الفيثاغوري .

النظام العربي القديم

لقد لمحنا في القرن الأول الهجري دلائل نظرية موسيقية وضع أصولها الموسيقيون الجحاريون ، فهناك ابن مسجح تعلم فن الغناء الفارسي وتلقى أيضا بعض الدروس عن الموسيقيين الروم العازفين منهم على التبرطين وعلماء الموسيقى النظرية . واستعان ابن مسجح بما تعلمه في غربته على وضع أساس نظام للنظرية الموسيقية رضى به رجال الموسيقى في عصره . على أن هناك ما يدلنا على أن ابن مسجح رفض الطرق الفارسية والرومانية التي رآها غريبة عن الموسيقى العربية . ومن هذا يستدل على أن هذه النظم الموسيقية المنقولة من الخارج لم تكن

سابقة لنظرية الموسيقى الوطنية العربية، ولكنها دخلت عليها فتلفت بها أصول الموسيقى العربية التي كان لها مميزات خاصة . وإن إدراك هذه الحقيقة لعل غاية من الأهمية ، خشية أن يتسرب إلى الأذهان أن الموسيقى العربية من أصل فارسي أو رومي . فلقد قرر كثير من الثقات بأن الموسيقى العربية والفارسية والرومية كانت تختلف كل منهما عن الأخرى اختلافا ظاهرا، فالكندي في القرن الثاني للهجرة يقول إن دراسة الموسيقى إنما هي دراسة فنون عدة، ومعنى ذلك أن هناك موسيقى عربية، وأخرى فارسية، وأخرى رومية الخ . وكتاب إخوان الصفاء الموضوع في القرن الرابع للهجرة يقرر مثل ذلك إذ يقول ” أما الشعوب الأخرى كالفرس والروم واليونان القدماء فإن لألحانهم وأغانيتهم قوانين أخرى تختلف عن التي وضعت لألحان العرب وأغانيتهم “ . وفي العقد الفريد لابن عبد ربه وكان في القرن الرابع الهجري تقرأ عن المعارضة التي قامت في وجه إدخال الأنغام الفارسية على الموسيقى العربية . وإن مقدرة إسحق الموصلي (القرن الثاني للهجرة) على معرفة اللحن اليوناني عند سماعه تدل دلالة صريحة على اختلافه عن اللحن العربي .

ولكن ماهو ذلك النظام العربي القديم للموسيقى الذي خلف السلم الذي كان موجودا قبل الاسلام ؟
إننا نجد في الرسائل المغربية التي نشرها أخيرا الدكتور فارمر تحت عنوان ” معلم عود مغربي قديم “
سلما بديوان واحد ” أوكتاف “ مبني على تسوية أوتار العود الأربعة :

حسين	رمل	مايه	ذيل	
٩٠٥	٧٠٢	٢٠٤	٠	مطلق
١١١٠	—	٤٠٨	—	سبابه
١٢٠٠	—	٤٩٨	—	خنصر

ولقد كانت هذه الطريقة أقدم من طريقة إسحق الموصلي (القرن الثاني والثالث) الذي كانت تسوية عوده على أبعاد رباعية بحيث إن تقلة واحدة توصل إلى الديوان ” الاوكتاف “ المزدوج المسمى الجمع التام .
وليس من العسير الوصول إلى معرفة الزمن الذي انتقل فيه العرب فعلا من طريقة الديوان الواحد ” الاوكتاف “ إلى طريقة الديوان المضاعف أو الجمع التام ، ففي أيام إسحق الموصلي والكندي ويحيى ابن علي بن يحيى والفارابي وإخوان الصفاء كانت أوتار العود الأربعة تسمى من الأعلى إلى الأدنى زيرفتني فمثلث ثم بم . والاسمان الأول والأخير فارسيان . وإنه لمن المعقول أن نستنبط أن الوتر الأعلى والوتر الأدنى كانا في الأصل يعرفان باسمين عربيين كالوترين الأوسطين (مثني ومثلث) ولكن نفوذ الفرس أدى إلى أن يبدل بهما اسمان فارسيان .

الشرح اليونانيون

وفي منتصف القرن الثالث للهجرة أخذ يظهر تأثير كتابات اليونانيين القدماء الذين كتبوا في الموسيقى والذين ترجمت كتبهم إلى اللغة العربية، وكان أول من استفاد من هذا الكترا الجديدي الكندي (القرن الثاني للهجرة)، وقد بقيت إلى اليوم أربع من رسائله في الموسيقى، ثلاث منها في مكتبة برلين الحكومية وواحدة في المتحف البريطاني. وإنا نرى في هذه الأخيرة مبلغ ما يدين به المؤلف لأقليدس وبطليموس. وقد كتب في الواقع رسالة في قسمة القانون قد تكون منقولة بالحرف الواحد عن كتاب لأقليدس اسمه "سكتيو قانونيس". وقد تمكن بإدخاله وتراخامسا على العود للوصول إلى الديوان المضاعف بدون حاجة إلى الانتقال، من الحصول على الجمع الكامل اليوناني، المعروف بجمع "تيلون" لبطليموس. وقد اضطر الكندي لبلوغ هذه الغاية أن يدخل دستانا اسمه المجنب على قياس ١١٤ سنت أو بين دستان المطلق والسبابة. وقد نتج عن ذلك معضل آخر، لأن هذا الدستان على أوتار بم ومثلث ومثنى لم يتفق هو ونوتة دستان الوسطى على أوتار المثنى والزير الأول والزير الثاني، فأدى ذلك إلى تجربة دستان جديد على ٩ سنت بين المطلق ودستان المجنب المار ذكره وبين دستان الوسطى والبنصر على ٣٨٤ سنت، وهذا كان أصل ما سمي فيما بعد ميزان ليا، ليا، كوما، للطنبور الخراساني الذي تقدم سلم النظاميين الذي وضعه صفى الدين.

دساتين	بم	مثلث	مثنى	زير أول	زير ثاني
مطلق	٠	٤٩٨	٩٩٦	٢٩٤	٧٩٢
مجنب (١)	٩٠	٥٨٨	١٠٨٦	٣٨٤	٨٨٢
» (٢)	١١٤	٦١٢	١١١٠	٤٠٨	٩٠٦
سبابة	٢٠٤	٧٠٢	١٢٠٠	٤٩٨	٩٩٦
وسطى (١)	٢٩٤	٧٩٢	٩٠	٥٨٨	١٠٨٦
» (٢)	٣٨٤	٨٨٢	١٨٠	٦٧٨	١١٧٦
بنصر	٤٠٨	٩٠٦	٢٠٤	٧٠٢	١٢٠٠
خنصر	٤٩٨	٩٩٦	٢٩٤	٧٩٢	٩٠

وللاطلاع على بحث هذا السلم من وجهة نظر أخرى نوجه القارئ إلى الترجمة الحديثة لكتاب الكندي التي أصدرها الدكتور لانمان والدكتور الحفنى.

مدرسة النظاميين

وكان أوسع بحث وأتمه في نظرية الموسيقى ، على ما يستدل مما لدينا من وثائق ، بعد بحوث ابن سينا وابن زيلع ، للموسيقى كان في خدمة آخر الخلفاء في بغداد اسمه صفى الدين عبد المؤمن مؤلف الكتابين النفيسين ، الرسالة الشرفية وكتاب الأدوار الذى اتخذه كل مؤلف موسيقى بعده أساسا اعتمد عليه في أعماله .

وقد كان للشرح اليونانيين فضل عظيم في تثبيت نظرية الموسيقى العربية على أساس وطيد ، غير أنه ظل هناك شذوذ أهمية وسطى زلزل على ٣٥٥ مع السادسة المصاحبة لها على ٨٥٣ سنت فانهما لم تكونا وفق سلم هؤلاء الشراح الذى ينتج أبعادا رباعية متتالية ، ولمعالجة هذا النقص على ما يظهر عمد صفى الدين إلى وضع نظرية جديدة للسلم ، قسم فيها الديوان (الأوكاف) ١٧ بعدا بتوالى لهما ، لهما ، كوما ، فمكنه ذلك من إدماج الأجزاء الزلزلية الموضوعة على ٣٥٥ و ٨٥٣ سنت بتقريب دقيق جعلها على ٣٨٤ و ٨٨٢ سنت .

وهذا السلم الذى اعتبر "أكل سلم في تقسيمه" (انظر كتاب بارى Parry " فن الموسيقى " الطبعة الأولى ، ٢٩) أعطى أنعاما أنقى وأصفى مما يستطيعه السلم المعتدل (انظر كتاب ريمان في تاريخ الموسيقى ، ٦٥) . فلا عجب إذا كان هلمهولتس في كتابه " تأثير الأنعام " اعتبر نظرية النظاميين ذات قيمة عظيمة في تاريخ تقدم الموسيقى ، ٢٨٣) . وفيما يلي سلم صفى الدين المشار إليه .

الأوتار					الديساتين
حاد	زير	منى	مثلث	بم	
٧٩٢	٢٩٤	٩٩٦	٤٩٨	٠	مطلق
٨٨٢	٣٨٤	١٠٨٦	٥٨٨	٩٠	زايد
٩٧٢	٤٧٤	١١٧٦	٦٧٨	١٨٠	مجنب
٩٩٦	٤٩٨	١٢٠٠	٧٠٢	٢٠٤	سبابة
١٠٨٦	٥٨٨	٩٠	٧٩٢	٢٩٤	وسطى القوس
١١٧٦	٦٧٨	١٨٠	٨٨٢	٣٨٤	» زلزل
١٢٠٠	٧٠٢	٢٠٤	٩٠٦	٤٠٨	البنصر
٩٠	٧٩٢	٢٩٤	٩٩٦	٤٩٨	الخنصر

وبعد سقوط بغداد انتقلت نهضة الثقافة إلى ما بعدها شرقا فكثر مؤلفات النظاميين باللغة الفارسية كثرتها باللغة العربية، وأكثر هذه المؤلفات محفوظ حتى اليوم. وقد أفرد قطب الدين الشيرازي، أول هؤلاء المؤلفين، والذي عاش في القرن السابع الهجري، قسما خاصا لعلم الموسيقى في كتابه "درة التاج"، وتلاه مجد بن محمود الأمولى الذى يحوى كتابه "نقائس الفنون" فصلا خاصا بالموسيقى (وهو فى المتحف البريطانى تحت رقم ١٦٨٢٧). وهناك كتاب فارسي آخر جدير بالذكر وهو "كتر التحف" وأهم هذه كلها الكتب الأربعة التى وضعها عبد القادر بن غيبي (القرن الثامن للهجرة) وهى "جامع الألحان" والكتابان المختصران عنه "مقاصد الألحان" و"مختصر الألحان" وكتاب "شرح الأدوار". وهناك كتاب خامس "كتر الألحان" وهو أتمسها جميعها لاحتوائه على ألحان مكتوبة بالعلامات الموسيقية، ولكنه قد اختفى ولم يتيسر الوقوف له على أثره. وابن غيبي وإن اعتمد فى مؤلفاته على صفى الدين، فقد كانت لكتبه قيمتها والذى زاده فى نظرنا إجلالا دون رجال الموسيقى فى عهده أنه كان يتعلق بالفن العملى. وقد كان ابنه وحفيده من علماء النظريات ومؤلفاتهما لا تزال موجودة، وهى "نقاوة الأدوار" و"مقاصد الأدوار" غير أنه جاء بعدهما مؤلفان عريان تفوقا عليهما، وهما مؤلف رسالة "مجد بن مراد" ومجد عبد الحميد اللادقي (القرن التاسع) مؤلف الرسالة "الفتحية". وقد كان اللادقي آخر المؤلفين الذين بحثوا بحثا دقيقا فى النظريات التجريبية الموسيقية التى قام بها صفى الدين ومن على مذهبه.

المدرسة العصرية

أهم مميزات هذه المدرسة طريقة الأرباع، وأجدر النظرين فيها بالدكتور ميخائيل مشاقه (القرن الثانى عشر للهجرة)، على أن ميخائيل مشاقه لم يتدع هذه الطريقة، ولم يكن هو الذى أدخلها فى الموسيقى العربية، كما أعتقد "باريزو" والدليل على ذلك أن مشاقه نفسه يقول لنا إنها كانت قبل أيامه. كذلك لا نستطيع أن نقول إن القرن الثالث عشر كان بدء ظهورها كما يظن الدكتور لانحمان، لأننا نعلم أنها كانت متبعة فى القرن الثانى عشر كما أثبت البارون دى توت وتودرينى. كذلك لا نجد أصلها فى مخطوطة ذكرها فيلوتو كما يقول الأستاذ لاند، لأن تلك المخطوطة قد ثبت أنها نفس المخطوطة التى عنوانها "الشجرة ذات الأكام" التى فى المتحف البريطانى تحت رقم ١٥٣٥ وليس فيها أى ذكر لنظرية طريقة أرباع الأصوات هذه. فكيف نشأت هذه الطريقة إذا ؟

يقول الدكتور لانحمان إنها تجبت عن احتياجات تصوير النغمات وما يتطلبه، غير أن الأب كولانجيت يحزم بأنها من الوجهة العملية (لأن العود خال من الدساتين) هى نفس سلم صفى الدين أضيف إليه جملة أبعاد صغيرة.

إن بعض الاصطلاحات الفنية المستعملة في هذه الطريقة من أصل فارسي ، مثل الاسم الذي يطلق على أرباع الأصوات والأصوات ذات ثلاثة الأرباع وصوت "نيم عربية" و "تك عربية" و "پرداه".

ثم إننا نعلم من ابن غبي وشهاب الدين العجمي ومؤلف رسالة محمد بن مراد أن أبعاداً أكثر دقة من المستعملة في طريقة النظاميين كانت مستعملة منذ القرن الثامن للهجرة في "الشعب" المقتبسة حديثاً أو (المطولات النموذجية) التي لم تكن مستعملة في أيام صفى الدين عبد المؤمن وإن تكن جزءاً من الطريقة الفارسية الأولى الميمنة في كتاب بهجة الروح لمؤلفه عبد المؤمن بن صفى الدين (مكتبة بودليان) . ولدينا أدلة (لابورد) على أن الديوان كان في القرن الثاني عشر مقسماً ٢٤ جزءاً بحيث ينتج سلماً يتألف من ثلاثة أبعاد كبيرة تقسم كل منها أربعة أرباع من الأصوات ، وأربعة أبعاد صغيرة تقسم كل منها ثلاثة أرباع من الأصوات وهكذا .

(١) رامست ... بعد كبير	(٥) نوا ... بعد كبير
(٢) دوگاه ... »	(٦) حسيني ... »
(٣) سيگاه ... » صغير	(٧) أوج ... » صغير
(٤) جهارگاه ... »	(٨) كردان ... »

ونخبرنا مشاقه أنه لم يكن راضياً عن الطريقة التي اتبعها النظريون في عهده في تقسيم الديوان (الأوكاف)، ولا ريب أنه كان هناك تقاسيم أخرى . ويظهر أن المؤلف النظري محمد بن إسماعيل شهاب الدين كان يقسم الأبعاد الصغرى أربعة أجزاء مثل الأبعاد الكبرى فيصبح للديوان ٢٨ بعداً بينما طريقة على درويش الحلبي كانت تقسمها أكثر من ذلك .

وإن مشاقه على كل حال حاول أن يضع مبدأ تستقر عليه طريقة الأرباع على أساس نظامي جاعلاً هدفه بذلك سلماً معتدلاً متساوياً .

ولا يزال كثيرون من العازفين اليوم يقولون إن طريقة الأرباع ليست سلماً معتدلاً ، وإن سلم الجميع بوجه عام على أنها مؤلفة من أربعة وعشرين صوتاً . وإن المعضل الذي يواجهه المؤتمر اليوم هو :

(أ) عدد الأصوات في الديوان الواحد .

(ب) سلم معتدل أو غير معتدل ..

جدول الأبعاد لغاية البعد ذى الأربع

نسب الأبعاد	سنت
٤٠ : ٣٩	= ٤٤
(*) ٢٤٦ : ٢٣٩	+ = ٥٠
٢٠ : ١٩	= ٨٩
٢٥٦ : ٢٤٣	= ٩٠
٨٩ : ٨٤	+ = ١٠٠
١٦ : ١٥	= ١١٢
٢١٨٧ : ٢٠٤٨	= ١١٤
٤٠ : ٣٧	= ١٣٥
١٦٢ : ١٤٩	= ١٤٥
٢٤١ : ٢٢١	+ = ١٥٠
١٢ : ١١	= ١٥١
٦٥٥٣٦ : ٥٩٠٤٤	= ١٨٠
١٢ : ٩	= ١٨٢
٤٤٩ : ٤٠٠	+ = ٢٠٠
٩ : ٨	= ٢٠٤
٨ : ٧	= ٢٣١
٢٠ : ١٧	= ٢٨١
٣٢ : ٢٧	= ٢٩٤
٤٤ : ٣٧	+ = ٣٠٠
٨١ : ٦٨	= ٣٠٣

(*) + مائة قريبي

— ٢٩٢ —

نسب الأبعاد	سنت
٦ : ٥ =	٣١٦
١٥٣ : ١٢٥ + =	٣٥٠
٢٧ : ٢٢ =	٣٥٥
٨١٩٢ : ٦٥٦١ =	٣٨٤
٥ : ٤ =	٣٨٦
٦٣ : ٥٠ + =	٤٠٠
٨١ : ٦٤ =	٤٠٨
٣٥ : ٢٧ + =	٤٥٠
٤ : ٣ =	٤٩٨

٦ - لجنة الآلات

التقرير العام

اجتمعت لجنة الآلات برئاسة الأستاذ الدكتور زاكس ، وأخذت في بحث ما عهد إليها في درسه من المسائل ، وكان من أخطر مهام أعمال هذه اللجنة البت في جواز ضم الآلات الغربية إلى الآلات الموسيقية العربية أو عدم جواز ذلك ، وهي في الواقع مسألة محفوفة بالمصاعب حافلة بالتبعات . وبعض هذه الصعوبة ناشئ من الترام اللجنة سرعة البت في ذلك ، كما أن دقة المسألة لا ترجع إلى مجرد ما بين أعضاء اللجنة من تباين في الرأي فحسب ، ولكن إلى خطورة الموضوع في ذاته وما يحيط به من أحوال .

ومما لا جدال فيه أن الآلات لم تكن إلا أداة التعبير عن مناحي أسلوب الملحن أو التأليف . فهي إذا وليدة ذلك الأسلوب تلزمه مادام باقيا وتتغير بتغيره وتفتى بفنائه . وذلك معناه أن إدخال الآلات الغربية على الآلات العربية لا يسوغه إلا تغيير في نوع الأسلوب . فوضع طراز جديد من التأليف يتطلب أداة جديدة يتأدى بها ذلك التأليف ، وهذا الرأي الذي يؤيده التاريخ الموسيقي منذ خمسة آلاف عام هو ما حدا بالغربيين من أعضاء اللجنة وبطائفة من أعضائها الشرقيين إلى المعارضة في إدخال معظم الآلات الموسيقية الأوروبية ، التي امتازت ألحانها بلون خاص وبطابع خاص ، تفاديا من تشويه ما في الموسيقى العربية من جمال .

وحاشا أن يكون مقصد الأعضاء المعارضين لفكرة إدخال الآلات الأجنبية على الموسيقى العربية تعجيز النهضة الموسيقية في الشرق وحصرها في دائرة ضيقة من الركود والجمود ، أو تحويلها إلى شبه متحف أثرى من الأغاني الشعبية . ولكن معارضتهم بنيت على ما دلت عليه التجارب من أن كل تحسين وارتقاء مصدرهما أسلوب التأليف لا الآلات الدخيلة .

وأما رأي الفريق المعارض لأصحاب الرأي المتقدم ، وهو رأي المحبذين اقتباس الآلات الغربية فقام على اعتبار أن اقتباس هذه الآلات مما يستفز النهضة الموسيقية ويدفع بها إلى الأمام . ومما هو جدير بالذكر أن أصحاب الرأي الأخير يتفقون هم وأصحاب الرأي الأول في عدم صلاحية الآلات الغربية الثابتة ذات الاثنى عشر نصف مقام للموسيقى العربية في الوقت الحاضر ، ما لم تتناول هذه الآلات التعديلات اللازمة إدخالها عليها ، لكي تؤدي الأبعاد الصوتية التي تقل عن نصف المقام ، وهي الأبعاد التي يتألف منها السلم الموسيقي الشرقي . وهذا هو مجمل المسألة العامة المطروحة على اللجنة . أما فيما يختص بالمسائل التفصيلية التي اشتمل عليها برنامج أعمالها وتناولتها قراراتها فانها تتلخص فيما يلي :

السؤال الأول — حصر الآلات المستعملة في الموسيقى العربية في مصر .

الجواب : الآلات هي :

(١)	(٢)	(٣)
العود	الناي	الدف : الرق
القانون	السلامية	الطبل البلدى
الكنجة	المزمار	البندير
	الأرغول	البازة
	الزمار	الصاجات
	الجورى أو السبس	طبل الجمال
	الشاة	الدربكة

السؤال الثانى — بحث هذه الآلات من حيث وفائها بكل الأغراض الموسيقية ، وما الوسائل اللازمة لإدخال ما يمكن أن تحتاج إليه من تقويم أو تحسين ؟

الجواب : قد طلبت اللجنة من بعض العازفين على القانون والعود الادلاء بما يرونه من عيوب في آلاتهم وما يستصوبون إدخاله عليها من تحسين ، وبعد أن سمعت اللجنة ملاحظاتهم وما أبدى لها من اقتراحات ، رأت باجماع الآراء إطالة رقبة العود قليلا مع إضافة الوتر السادس المهمل للعود للحصول على أوفر قسط من الأصوات الحادة . ولم توافق اللجنة البتة على أن يضاف إلى العود أى نوع من الدساتين الصناعية حتى لا يؤثر ذلك في صفاء صوته ورخامة نبراته .

أما فيما يختص بالآلات الشعبية المتداولة بين أيدي العامة ، فاللجنة مجمعة على أن لا حاجة إلى تعديلها . وقد عرض فريق من مخترعى الآلات العربية المحسنة مخترعاتهم لتبدي اللجنة رأيها بشأنها ، غير أن اللجنة رأت من الحكمة ترك الحكم على هذه المبتكرات إلى نفس العازفين من أرباب الفن .

السؤال الثالث — هل توجد آلات شرقية غير الآلات المستعملة في مصر يصح استعمالها في الموسيقى العربية ؟ وما هذه الآلات ؟

الجواب : اقترح الأعضاء على اختلاف أذواقهم ومشاربهم إدخال طائفة من الآلات الشرقية المستعمل منها أو المهمل ، كالربابة التركية المعروفة بالكنجة (الأرنبة) ، والبزق والقيثارة والطار فوقازى وغيرها . فلم تر اللجنة وجهها لحث الحكومة على إدخالها ، بل آثرت أن تجعل أمر إدخالها موكولا إلى ما يعده المستقبل من الأحوال المهيئة لنجاحها .

بيد أن اللجنة مع ذلك تلحف في الحث على الطنبور التركي الذى كان من ضمن الآلات الموسيقية المصرية منذ قرن ، وهى الآلة التى حظى جميع أعضاء المؤتمر بالتمتع بعذوبة أنغامها ورخامة صوتها وصفائه والتى توافر فيها من صفات الحسن والدقة ، ما لم يتوافر فى غيرها من الآلات الموسيقية ، هذا إلى أنها تساعد على تثبيت دعائم السلم العربى وضبط أبعاده ، كما أن القانون لا يقوم مقام الطنبور لتجوده من مجموع تلك المزاي ، وهو إلى ذلك سريع التأثير بالمؤثرات الجوية ، بسبب شدة إحساس الرق المثبت عليه حامل الأوتار .

أما فيما يختص بجهاز الأوزان لمخترعه السيد عبد الحميد أفندى ، فهو لا يعد فى الواقع آلة موسيقية ، وإنما هو جهاز أعد لتوقيع أهم الأوزان الموسيقية المتداولة فى مصر ، يشتمل على أسطوانات دائرية ذات مسامير نحاسية تحدث الأوزان المطلوبة عن طريق المس الكهربي فى حال دورانها إما على دف وإما على أجراس . وقد أكرمت اللجنة فكرة المخترع فى إخراج هذا الجهاز ، وما انطوت عليه من نبوغ وحسن ابتكار ، ولهذا توصى باستخدامه فى التعليم ، كما ترى اللجنة كذلك ضرورة تسجيل أهم الأوزان مع أسمائها على أسطوانات الحاكي (الفونوغراف) لى يسهل على المدرس إسماع التلاميذ أهم أوزان الموسيقى الوطنية بأبجس الأثمان .

السؤال الرابع — أيجب فى الموسيقى العربية الامتناع عن استعمال الآلات الأوربية للأفراد وللفرق أم يصح اتخاذ بعض تلك الآلات ؟ وما هى ؟ أبقى ما يتخذ منها على حاله أم يحتاج إلى تعديل ؟

الجواب : ترى اللجنة أن لا سبيل للاعتراض على وجود الكنجة فى زمرة الآلات المصرية بعد الذى بلغته من الشيوع فى مصر وغيرها من سائر الأقطار الشرقية ، أما الفيولونسيل فلم تر اللجنة وجهها لاستخدامها فى الموسيقى المصرية ، لما اصطيفت به ألحانها من فرط الشجوة وإثارة العواطف وإهاجة المدامع ، وتغلب صوتها على ماعداها من الآلات ، مما يتنافر مع باقى الآلات المصرية من تجانس فى الصبغة ، على أنه سدا للفراغ الذى لا يتأتى للكنجة أن تملأه فى الطبقات المنخفضة ، تقترح اللجنة استعمال آلة موسيقية مارستها الموسيقيون الغربيون منذ حين ولكنهم تخلوا عنها لعدم ملاءمتها للحمل على أكتافهم أو بين أنفادهم جريا على العادة المألوفة فى الغرب ، فى حين أنها تلائم العادة الشائعة فى الشرق من حيث وضعها على الركبة .

وهذه الآلة تسمى "كان تينور" (Violon-Tenor) وتشد عادة على طبقة قرار الكمان العادية، وصوتها قريب الشبه بصوت الفيولا، وتوجد منها نماذج في المتاحف الموسيقية، وليس من المتعذر صنعها على مثال تلك النماذج .

أما الفيولا فلم تر اللجنة وجهها للاعتراض على إدخالها .

أما الكونترباس فلا يلائم الطابع الشرقى للموسيقى المصرية الحالية ما دامت تلك الموسيقى ذات صوت واحد (هوموفونية) .

السؤال الخامس — بعد تكوين رأى فيما تقدم ما الآلات التى يمكن أن تتكون منها فرق الموسيقى العربية ؟

الجواب : كانت معظم مناقشات اللجنة دائرة حول موضوع إدخال البيانو . وقد حصرنا فى مقدمة هذا التقرير أهم أوجه الخلاف فى الرأى عند بحث هذه المسألة ، ومنها يتضح أن الرأى السائد بين غالب الأعضاء الأوربيين يناقض رأى السواد الأعظم من الأعضاء المصريين .

ولما تعذر التوفيق بين مختلف الآراء، على الرغم من تجديد المناقشة فى جلسات عدة، رأت اللجنة فى النهاية إجراء اقتراع على واحد من اقتراحين فى جلسة ضمت جميع الأعضاء حتى لا تكون الغالبية فى جانب أحد الفريقين موكولة إلى المصادفة . وأول هذين الاقتراحين أن اللجنة تعد الآلات ذات "الكلافييه" بحالتها الراهنة أداة غير صالحة للموسيقى العربية .

والأعضاء الموقعون هم :

مسعود جميل بك .

وديع صبرا أفندى .

الأستاذ الدكتور زاكس .

الأستاذ الدكتور هورنبوستل .

الأستاذ هندميت .

والاقتراح الثانى "إنه وإن كان من رأى اللجنة أن الآلات ذات "الكلافيه" الحالية (ذات نصف المقام) لا تصلح للموسيقى العربية يمكن أن تكون أداة لتلك الموسيقى لو أدخل على تلك الآلات من التعديلات ما يجعلها صالحة لأداء ربع المقام على حسب السلم الذى سيتقرر فى المؤتمر .

التوقيعات :

الأستاذ محمد فتحى .

الأستاذ نجيب نحاس .

الأستاذ أحمد أمين الديك .

الأستاذ هابا .

الدكتور فارمر .

المسيو كانتونى .

ولما كانت نتيجة الاقتراع خمسة أصوات فى جانب الاقتراح الأول تقابل ستة أصوات فى جانب الاقتراح الثانى ، أى بأغلبية صوت واحد ، كان من الواجب إعادة طرح الموضوع على بساط البحث أمام جماعة المؤتمر .

ومع ذلك كان من رأى أصحاب الأغلبية أنفسهم عدم صلاحية البيانو ذى الانصاف ، فالبيانو الذى يسمحون بدخوله بين الآلات الشرقية هو بيانو خاص يمكن به تأدية السلم الموسيقى العربى . ومن أجل هذا شرعت اللجنة فى دراسة نماذج مختلفة من البيانو عرضت على المؤتمر غاضة النظر عما إذا كانت مشدودة على أربع متساوية من المقامات الصوتية أو على أبعاد أخرى ، لأن البت فى ذلك من اختصاص لجنة السلم .

ففحصت اللجنة عن نماذج البيانو الشرقى لحضرات مخترعها وهم : وديع صبرا أفندى ، وجورج سمان أفندى ، والأستاذ نجيب نحاس ، وأميل عريان أفندى ، والمسيو هابا . فكانت نتيجة المناقشة (التى لم يشترك فيها الأعضاء المخترعون بطبيعة الحال) نتيجة سلبية . وكان رأى الأغلبية أن هذه الآلات لم تبلغ من سهولة الأسلوب العملى الدرجة المطلوبة التى تسوغ إعطاء اللجنة باستخدامها ، على أنه من المتعذر البت فى أمر هذه الآلات ما لم يוכל ذلك إلى فريق من مهرة العازفين المدربين على البيانو للفحص عن النماذج المختلفة فحسب . فنيا دقيقا وإعطائهم المهلة الكافية ، وهذا يستلزم أسابيع أو شهورا عدة .

السؤال السادس — ما الآلات الغربية التي تطورت عن آلات شرقية وكيف كان هذا التطور؟

الجواب : إن الإجابة عن هذا السؤال تقتضي وضع كتاب خاص في تاريخ الآلات الموسيقية جامع شامل . ومن المحال إحصاء الآلات الموسيقية التي أخذت عن الشرق ، إذ أن الجانب الأكبر من الآلات الموسيقية المستعملة في أوروبا نشأ على ممر الزمان عن آلات شرقية وصلت إليها عن طريق بيزانطية أو بوساطة الصليبيين ، أو من فتوح الاسلام في جنوب أوروبا ، أو من النازحين إليها من بلاد آسيا الغربية . واللجنة ترى أن خير وسيلة للإجابة عن هذا السؤال أن يرجع في ذلك إلى المؤلفات الموضوعة في تاريخ هذه الآلات .

السؤال السابع — ما خير وسيلة للحصول على نماذج من هذه الآلات في أدوار تطورها .

السؤال الثامن — على أي أساس ينبغي ترتيب مجموعة من الآلات الشرقية في متحف موسيقى؟

الجواب : أن تأخذ اللجنة في أمر إنشاء متحف وطني لجميع آلات الموسيقى الشرقية باقتراحات الأستاذ زاكس التي بسطها منذ ثلاث سنين لوزارة المعارف ، تلبية لطلب معالي وزيرها وقتئذ ، وترجو من معالي وزير المعارف الحالي أن يكل أمر تنظيم هذا المتحف من النواحي المالية والفنية والعلمية إلى الأستاذ زاكس بحكم تخصصه بهذا الشأن ولما له به من دراية فنية .

ويتفق الأستاذ زاكس على هذا الموضوع هو ولجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات ما

الرئيس

السكرتير

كورت زاكس

نجيب نحاس

٧ - لجنة المسائل العامة

انظر الجلسة السابعة من جلسات المؤتمر في الأسبوع الرسمي

الفصل الثالث

جلسات المؤتمر في الأسبوع الرسمي

محضر الجلسة الأولى

فتحت الجلسة الأولى في الساعة الرابعة بعد ظهر يوم الاثنين ٢٨ من مارس سنة ١٩٣٢ برئاسة حضرة الدكتور روبرت لانجمان رئيس لجنة التسجيل وبحضور حضرات الأعضاء المذكورين بعد وهم :

الدكتور هاينتر	مسيو سترن	الأستاذ محمد زكي على بك
البروفسور هندميت	المسيو فويلرموز	الدكتور الحفني
البروفسور دكتور فون هورنبوستل	السيد قدور بن غريط	أحمد أمين الديك أفندي
بروفسور دكتور كورت زاكس	مسيو ريكار	راغب مفتاح أفندي
بروفسور دكتور وولف	السيد حسن حسني عبد الوهاب	صفر علي أفندي
بروفسور دكتور فيالز	دكتور هنري فارمر	مسيو كوستاكي
مسيو سالازار	بروفسور زامبييري	محمد كامل حجاج أفندي
البارون كارا دي فو	رءوف يكما بك	الأستاذ محمد فتحى أفندي
مسيو شوتان	مسعود جميل بك	الأستاذ محمود زكي أفندي
مدام هرشر كليمان	وديع صبرا أفندي	محمود علي فضلي أفندي
مدام لافرنى	مصطفى رضا بك	الأستاذ نجيب نحاس أفندي

وتولى أعمال السكرتارية حضرة الدكتور محمود أحمد الحفني السكرتير العام للمؤتمر .
وقد تلا حضرة السكرتير العام للمؤتمر الترجمة العربية لتقرير لجنة التسجيل ، ثم تلا بعده أحد موظفي السكرتارية النص الفرنسي للتقرير المذكور .
وقد وافقت جماعة المؤتمر بإجماع الآراء على ما جاء بالتقرير المذكور وصدق الحاضرون استحساناً لما تضمنه من الآراء السديدة .

ثم انتهت أعمال الجلسة في الساعة الخامسة والربع مساءً .

سكرتير الجلسة	رئيس الجلسة
دكتور محمود أحمد الحفني	دكتور روبرت لانجمان

محضر الجلسة الثانية

فتحت الجلسة الثانية في الساعة العاشرة من صباح يوم الثلاثاء ٢٩ من مارس سنة ١٩٣٢ برئاسة حضرة
رءوف يكتاك بك رئيس لجنة المقامات والايقاع والتأليف وبحضور حضرات الأعضاء المذكورين بعد وهم :

مسيو هنري رابو	دكتور الحفنى	أحمد أمين الديك أفندى
الدكتور هانتر	مسيو فيليب مترن	أميل عريان أفندى
بروفسور هندميت	السيد قدور بن غريبط	راغب مفتاح أفندى
بروفسور دكتور فون هور نبوستل	السيد حسن حسنى عبدالوهاب	صفر على أفندى
دكتور لانمان	دكتور فارمر	الأستاذ على الجارم
برفسور دكتور زاكس	بروفسور زامبيرى	مسيو كوستاكي
بروفسور دكتور وولف	مسيو هابا	محمد كامل حجاج أفندى
بروفسور دكتور فيللز	مسعود جميل بك	الأستاذ محمد فتحى أفندى
مسيو سالازار	وديع صبرا أفندى	الأستاذ محمود زكى أفندى
البارون كارا دى فو	مصطفى رضا بك	محمود على فضل أفندى
مسيو شانتفوان	الأستاذ محمد زكى على بك	منصور عوض أفندى
مسيو شوتان	مسيو كانتوني	الأستاذ نجيب نحاس أفندى
مدام لا فرنى		

وتولى أعمال السكرتارية حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى أفندى السكرتير العام للمؤتمر .

وقد تلا حضرة السكرتير العام للمؤتمر الترجمة العربية لتقرير لجنة المقامات والايقاع والتأليف ، ثم تلا
أحد موظفى السكرتارية النص الفرنسى للتقرير المذكور .

السيد حسن عبد الوهاب — إنه لما جاء فى تقرير اللجنة من ذكر الجهود العظيمة التى قام بها البارون
دي ارلانجر فى الأعمال التحضيرية للمؤتمر أبدى أسفى لتعذر حضوره إلى مصر مدة انعقاد المؤتمر للاشتراك
فى أعماله وذلك بسبب انحراف صحته .

محمد زكى على بك — إني معبرا عما فى نفسى ، ونائبا عن لجنة تنظيم المؤتمر أبدى كبير الأسف
لحرماننا مشاركة البارون دي ارلانجر إيانا فى أعمال المؤتمر ، ولا يسعنا إلا أن نعترف لجنابه بجهوده الكبير
الذى بذله ، على الرغم من اعتلال صحته فى الأعمال التمهيدية للمؤتمر ، وفوق ذلك نشكر لجنابه اهتمامه بسير أعمال

أحمد أمين الديك أفندى - أرجو من حضرة الرئيس أو حضرة سكرتير لجنة المقامات والايقاع والتأليف أن يبين لنا الطريقة التي اتبعت في تركيب المقامات المختلفة . أترى اللجنة الاكتفاء في كل مقام بذكر الأسماء العربية التي يتألف منها أم ترى بيان ذلك بالعلامات الموسيقية (النوتة) ؟ وفي هذه الحالة أكتب ديوان الراست مثلاً بالشكل الآتي أم كتب بغيره ؟



أمين الديك أفندى - أرى أن تسجيل المقامات بهذا الشكل طريقة معيبة إذ أن مسألة طريقة تقسيم السلم الموسيقي لما يبت فيها ، ولا يمكن تبرير استعمال السى نصف يمول وألفا نصف ديزر للدلالة على نغمتى السيكا والأويج ، ولذلك أقترح تحديد المقامات إما بقياس الأصوات التى تتألف منها بآلة قياس الأصوات الصوتومتر ، وإما بتسجيلها فى أسطوانات فونوغرافية نستطيع بها استخراج السلم الحقيق للموسيقى المصرية .

صفر على أفندي - إلى أن تقرر لجنة السلم الموسيقى شيئاً بشأن تدوين الأصوات المختلفة للسلم الموسيقى المصرى ، رأيتنا أن نستعمل فى التدوين هذه الطريقة التى جرى عليها العرف إلى الآن فى مصر .

دكتور لانحان - أرجو من حضرة أمين الديك أفندي أن بين ما إذا كان يقترح تسجيل المقامات ذاتها في أسطوانات فونوغرافية أو الألحان التي تعزف وتغنى من تلك المقامات . أما أنا فأرى أنه تسجيل الألحان هو الذي يمكن أن يكون ذا فائدة .

جميل مسعود بك — يجب ألا يغيب عن الذهن أن أغاني من جميع المقامات المستعملة في مصر سبق تسجيلها في أسطوانات فونوغرافية ، فمن المتيسر إذا دراسة السلم الموسيقي من هذه الأسطوانات .

مسيو شوتان — إني أؤيد رأى الدكتور لانحمان كل التأييد .

صفر على أفندى — أرى أنه يجب التمييز المقامات الأصلية والمقامات المتفرعة منها ، وأقترح تسجيل الديوان صعودا وهبوطا من المقامات الأساسية ، وتسجيل لحن من كل من المقامات الفرعية .

دكتور لانحمان — لا أعتقد أنه من الضروري لضبط سلم موسيقى أن يسجل ، لأن الواضع لأى سلم مختص بطبيعة الحال بتحديد مسافاته .

أميل عريان أفندى — فيما يتعلق بالسلم المصرى الحالى أرى أنه يتعذر الرجوع إلى مؤلفه لمعرفة المسافات التى استعملها فيه ، فلا بد لنا من التسليم بوجود إجراء قياس دقيق لهذا السلم مهما يكلفنا ذلك .

أمين الديك أفندى — استعمل آباؤنا النسب للتعبير عن الأصوات المختلفة التى يتألف منها الديوان ، وأنا أقترح أن نحذو حذوهم ، لأننا إذا اكتفينا بذكر ربع ونصف وثلاثة أرباع الصوت فلا يكون التعبير عن المقامات دقيقا .

الرئيس — هذا الاقتراح متعلق بالسلم الموسيقى المحدد لبحثه يوم آخر .

مجدزكى على بك — أشارك جناب الرئيس فى رأيه ، وأوجه نظر حضراتكم إلى أن هذه المسألة واردة فى الفقرة الرابعة من برنامج لجنة السلم الموسيقى ونصها : ”ما خير طريقة لتدوين الموسيقى العربية مع مراعاة أن أهم عناصرها الايقاع ؟“ .

محمد فتحى أفندى — يهمنى معرفة ما إذا كانت لجنة المقامات والايقاع والتأليف طلبت إلى لجنة السلم الموسيقى أن تعنى بمسألة تحديد المقامات .

البارون كارا دى فو — لجنة السلم الموسيقى لم تبحث إلا مقامين أو ثلاثة .

الرئيس — لا نبحث فى موضوع التسجيل على أسطوانات ، لأنه غير وارد فى برنامج لجنتنا ، وأرى أنه يحسن إرجاء هذا الموضوع لحين تسلمنا تقرير لجنة التسجيل .

الدكتور لانحمان — لجنة التسجيل مكلفة تسجيل قطع غنائية وآلية فقط ، ولم تكلف تسجيل المقامات .

الرئيس — إني باعتبارى رئيس لجنة المقامات والايقاع والتأليف أقرر أن لجنتنا لم تشغل بأبحاث فى المعامل لأنها مكونة من موسيقيين ليس غير .

محمود زكى أفندى — أرى أن الموضوع الذى أثاره حضرة أمين الديك أفندى مهم جدا ، لأن المؤتمر

كان يجب عليه تحديد المقامات بحيث لا يدع مجالا للشك بشأنها، وذلك إما بطريقة التسجيل الفونوغرافى وإما بطريقة قياس المسافات التى تتألف منها قياسا رياضيا. فأقترح على المؤتمر أن يبدى اليوم الرغبة فى أن تشكل الحكومة المصرية لجنة خاصة لتحديد المقامات باحدى الطريقتين المذكورتين.

وديع صبرا أفندى — لقد بينت منذ بدء أعمال لجنة السلم ضرورة فحص المقامات السبعة الأساسية، ولذلك أؤيد اقتراح حضرة أمين الديك أفندى ومحمود زكى أفندى.

أميل عريان أفندى — بما أن لجنة السلم الموسيقى أضاعت وقتها فى مناقشات عقيمة، أرى أنه يحسن أن تكون مهمة اللجنة التى يقترح تشكيلها حضرة محمود أفندى زكى تحديد المسافات التى يتألف منها السلم الموسيقى المستعمل الآن فى مصر، لأنه متى تم ذلك سهل ضبط جميع المقامات.

الرئيس — عرض علينا اقتراحان أحدهما لحضرة أمين الديك أفندى والآخر لجناب الدكتور لانحان، وسأخذ الأصوات عليهما، ولكنى أقرر أنى أرى أن أكثرهما معقولة اقتراح الدكتور لانحان الذى يرمى إلى تسجيل الأغاني لا المقامات تسجيلا فونوغرافيا.

أمين الديك أفندى — إذا قرر المؤتمر ذلك فانى أطلب قياس مسافات المقامات قياسا رياضيا.

الرئيس — كيف يتيسر ذلك ولجنة السلم الموسيقى لم تصل بعد إلى حل نهائى فى مسألة مسافات السلم المستعمل فى مصر والأصوات الواقعة بين تلك المسافات؟

محمد فتحى أفندى — اقترح رجاء الحكومة المصرية فى تشكيل لجنة خاصة لقياس هذه المسافات. رعوف يكتا بك — أعتقد أننا متفقون جميعا على فائدة تشكيل مثل هذه اللجنة.

محمد زكى على بك يسأل عما إذا كان تقرير لجنة المقامات والايقاع والتأليف مقبولا فى جملته.

نجيب نحاس أفندى — كيف تقبل وتكوين المقامات معبر عنه برسم بيانى غير ثابت؟

الرئيس — لم تكثف اللجنة بتدوينها بالعلامات الموسيقية بل قسمتها أيضا إلى أجناس.

أميل عريان أفندى — على الرغم من تدوينها بالعلامات الموسيقية وتقسيمها إلى أجناس لا يمكن اعتبار المقامات محذدة مادامت قيمة الأصوات التى تتألف منها لم تحدد بالضبط.

مصطفى رضا بك — السلم الموسيقى والمقامات مسألان لا يمكن فصل أحدهما عن الأخرى، وبما أن ١٥ يوما غير كافية البتة لتحديد السلم الموسيقى، لذلك أؤيد الاقتراح القائل بتشكيل لجنة خاصة لهذا الغرض.

محمد زكي على بك — نحن رأينا أن مدة الأسبوعين غير كافية حقا لانجاز مثل هذا العمل على ما يرام ،
ولذلك تميل الحكومة إلى استمرار هذا العمل .

أخذت الأصوات على الاقتراح برباء الحكومة المصرية في تشكيل لجنة خاصة لضبط المقامات
وتحديدها فوافق عليه الحاضرون بالإجماع .

محمود زكي أفندي — لاحظت اللجنة أن الديوان الواحد يعرف بأسماء مختلفة في مصر وفي الشام مثلا
فهل بحثت عن أسباب هذا الاختلاف في التسمية ؟

الرئيس — نحن اكتفينا بإثبات ما وصل إلى علمنا ، ولما كانت مصر تعتبر بحق المركز الموسيقي لدائرة
البلاد الإسلامية في الشرق الأدنى ، فإن التسمية التي تستعملها متعم سائر البلاد ، وخصوصا متى وضعت
ونشرت طريقة (Méthode) جديدة لتعليم الموسيقى .

نجيب نحاس أفندي — أعتبر أن لجنة المقامات والايقاع والتأليف لم تقدم لنا من حيث الدقة شيئا
لأنها لم تحدد قيمة الأصوات .

صفر على أفندي — نحن استعملنا مؤقتا طريقة التدوين السالفة الذكر ، ولا تزال متظنين قرار
لجنة السلم الموسيقي فيما يختص بتحديد قيمة الأصوات

مسيو فيليب سترن — أرى أنه من المهم ذكر أسماء وعناوين حضرات الموسيقيين الذين قدموا لنا
تركيب المقامات .

محمود زكي أفندي — أقترح على المؤتمر أن يبدى الرغبة في أن تتخذ الاجراءات اللازمة للوصول إلى
توحيد تسمية المقام في البلاد المختلفة .

وأخذت الأصوات على هذا الاقتراح فوافق عليه بالإجماع .

ثم رفعت الجلسة في منتصف الساعة الأولى بعد الظهر .

رئيس الجلسة

رموف يكا

سكرتير الجلسة

دكتور محمود أحمد الحفنى

محضر الجلسة الثالثة

فتحت الجلسة الثالثة في الساعة العاشرة من صباح يوم الأربعاء ٣٠ من مارس سنة ١٩٣٢ برئاسة جناب المحترم الأب كولانجيت رئيس لجنة السلم الموسيقي وحضور حضرات الأعضاء المذكورين بعد وهم :

دكتور هاينتز	مسيو هنري رابو	دكتور الحفني
بروفسور هندميت	مسيو فيليب سترن	مسيو كانتوني
بروفسور دكتور فون هورنبوستل	السيد قدور بن غبريط	أحمد أمين الديك أفندي
دكتور لانحمان	السيد محمد بن غبريط	إميل عريان أفندي
بروفسور دكتور زاكس	السيد حسن حسني عبد الوهاب	راغب مفتاح أفندي
بروفسور دكتور وولف	دكتور هنري فارمر	صفر علي أفندي
بروفسور دكتور فيلنز	بروفسور زامبييري	مسيو كوستاكي
مسيو سالازار	مسيو هابا	محمد كامل حجاج أفندي
بارون كارادي فو	رؤف يكتا بك	الأستاذ محمد فتحي
مسيو شانتفوان	مسعود جميل بك	الأستاذ محمود زكي
مسيو شوتان	وديع صبرا أفندي	محمود علي فضلي أفندي
مدام هرشر كليمان	مصطفى رضا بك	منصور عوض أفندي
مدام لافرنى	الأستاذ محمد زكي علي بك	الأستاذ نجيب نحاس

وتولى أعمال السكرتارية حضرة الدكتور محمود أحمد الحفني السكرتير العام للؤتمر .

وقبل البدء في أعمال الجلسة تلا حضرة الأستاذ محمد زكي علي بك الرسالة البرقية المرسلة من حضرة صاحب المعالي كبير الأمناء ردا على تلغراف المؤتمر المرسل إلى حضرة صاحب الجلالة الملك . وقد قوبلت عباراته الرقيقة بالتصفيق الحاد .

ثم تلا حضرة السكرتير العام للؤتمر الترجمة العربية لتقرير اللجنة . ثم تلا أحد موظفي السكرتارية تقرير اللجنة باللغة الفرنسية .

البارون كارادي فو — تلا باللغة الفرنسية الكلمة التي ترجمتها :

لا يزال هناك بعض الغموض فيما يختص بمبادئ المقامات والسلام المعروفة كما ظهر ذلك في جلسة الأمس ، إذ شكوا أعضاء لجنة المقامات من عدم معاونة لجنة السلم لهم في الوقت الملائم ، ولما أرى مع ذلك أنه ليس من المستحيل إيضاح الحالة .

الحقيقة أن السلم العربي لا وجود له ، إذ لا يوجد أناس مشتغلون بالنظريات الخاصة به ، ولم يتقدم للتوثر أى اقتراح بشأنه ، ويمكننا أن نقرر أن السلم لا وجود له ، وإنما توجد مقامات فقط . وإذا ذكر السلم فإن المسائل في الأذهان هو مجموعة مقامات ، أو ديوان أساسى يتألف منه أنغام عدة ، وإذا اعتبرنا السلم بهذا المعنى أمكننا أن نجد عند المؤلفين الموسيقيين سلما يرجع عهده إلى عهد اليونان الأقدمين إذ وجد سلم من وضع اليبوس (Alypius) على ما اعتقد قام بطبعه ميومبوس (Meibomius) وإذا بدئ بأية علامة من علاماته يمكن معرفة تسعة المقامات اليونانية الأساسية وهى : الفريجي (Phrygien) والليدى (Lydien) والدورى (Dorien) مع فروع كل منها الهير (Hipier) والهيو (Hypo) .

وهذا السلم استعمله الفارابى وصنفى الدين ، ولكنه كثير التعقيد في تركيبه وما هو في الواقع إلا من عمل بعض المشتغلين بالعلوم الرياضية وليست له أية قيمة موسيقية ، ولا يمكن أن يتسع لأكثر من المقامات التسعة المذكورة .

ومن الواضح أن السلم الذى يشتمل على عدد كبير من المقامات مع مسافات الصحيحة غير ممكن تكوينه رياضيا ، ولأجل ذلك رأت لجنة السلم أن تبحث في المقامات مباشرة ، فاختارت المقامين أو الثلاثة التى كثر شيوعها في مصر ، وهى الراسى والبياتى والحجاز ، وأجرت تجارب بشأنها أعنى أنها ضربت صفحا عن النظريات وبحثت فيما هو المتبع اليوم عند أحسن المغنين ، ويمكن فيما بعد تكملة هذه التجارب في المقامات الأخرى الأصلية . ومتى تم ذلك فسيكون لديكم لكل مقام ثلاثة تعاريف لابد أن تختاروا واحدا منها .

أولا — تعريف القدماء من أصحاب النظريات (من القرن العاشر إلى القرن الخامس عشر) الذين يقررون مسافات الأبعاد الصوتية في المقامات بنسبة أطوال الأوتار ، ولا يخفى ما في ذلك من تمام الوضوح .
ثانيا — التعريف الناتج عن التجارب التى يمكن إجراؤها على المقامات المتبعة الآن بدقة كبيرة مثل الدقة التى اتبعتها لختكم في التجارب التى أجرتها .

ثالثا — التعريف التقريبي الذى يعطينا المقامات المقسمة إلى أرباع الأصوات .

فبأى اعتبار يكون الخيار ؟ يلوح لى أنه يجب ألا يراعى في ذلك الاعتبار العلمى بل الاعتبار النفسى : الإرادة . فاختاروا كما تشاءون . فإذا اخترتم التعريف الثانى أعنى ما يتبعه الآن مشهورو المغنين ، يجب أن يكون اختياركم مقصورا على بلد واحد ، لأننا لاحظنا فيما يتعلق بمقام الراسى على الأخص ، أن المغنين في مصر والشام وتركيا لا يتبعون نغمات واحدة ، فتنى نقرر المقام بهذا الشكل لبلد واحد يحسن وضع آلة ذات سبعة (ديابازونات) تعطى الأصوات الناتجة من هذه التجارب حتى لا تتغير في المستقبل ويعمل مثل ذلك بكل مقام .

أما إذا اخترتم التعريف التقريبي ذا أرباع الأصوات ، فيسهل عليكم كتابة النوتة والتدريس وتتوافر لديكم ميزة تصوير المقامات المهمة التي يتعذر وجودها في النظامين الآخرين ، ولكنكم إذا ذلك تفقدون كثيرا من حيث الرقة والرشاقة .

عليكم أن تقرروا ذلك ، وأكرر أن المسألة مسألة إرادة ، فإذا لم تصدروا قرارا فإن المسألة تستمر إلى ما لا نهاية له .

رءوف يكما بك . تلا باللغة الفرنسية الكلمة التي ترجمتها :

حضرة الأب المحترم . إن من بين أغراض هذا المؤتمر كما ذكر في خطبة الافتتاح التي ألقاها حضرة صاحب المعالي وزير المعارف تثبيت السلم الموسيقي .

وقد أضاءت لجنة السلم الموسيقي كثيرا من وقتها في حل السؤال الغريب الذي وضع وهو يتضمن ما إذا كانت الموسيقى العربية أساسها حقيقة كما يزعمون الطريقة المعتدلة التي تقسم الديوان إلى ٢٤ ربع صوت متساوية أو لم يكن .

أما التجارب الأولى التي عملت فقد برهنت على العكس ، ولذلك تألفت لجنة فرعية ، ثم أجريت عمليات مشوبة بالشك كثيرا أو قليلا لقياس الأصوات المذكورة ، وقد عبرت اللجنة عن نتيجة أبحاثها بسلسلة من الأرقام ورد ذكرها بتقريرها السابق تلاوته .

والآن أشرف بعرض السؤال الآتي على زملائي الأفاضل :

هل يمكن للعالم الموسيقي (Musicologue) أو المشتغل بنظريات الموسيقى شرقيا كان أو غربيا أن يستخلص من تلك الأرقام الصفة الحقيقية العلمية لمجموعة الصوتية (Système Tonale) في الموسيقى العربية ، وأن يقول مثلا إن هذا سلم ديتونيكي (Ditonique) أو سلم دياتونيكي (Diatonique) أو أي سلم آخر مستعملا أحد الاصطلاحات المعروفة عند المشتغلين بنظريات الموسيقى ؟

وهل في الاستطاعة أن يقال إن المجموعة الصوتية المذكورة تتضمن الأبعاد ذات الخمس (Quintes) وذات الأربع (Quartes) المضبوطة ، وأن أبعادها الثلاثية (Tièrces) مطابقة لأحد الأبعاد الثلاثية الأخرى المعروفة لدى المشتغلين بتلك النظريات ؟ وأخيرا ، هل يمكن هذا العالم الموسيقي أن يكون لديه فكرة حقيقية عن قيمة الصوت الكبير والصوت الصغير أو عن الأبعاد اللحنية الصغيرة الأخرى لهذه الموسيقى المطربة ؟ أعتقد أن الجواب لا .

وإذ كانت حكومة جلالة الملك لا تدخرو سعا في سبيل رفع مستوى الثقافة الموسيقية في هذه البلاد ، فاني أقترح عليها إنشاء مجمع (أكاديميه) للموسيقى لا يؤلف من مهندسين أو صناع آلات ، بل من فنانين نابغين ، ومن علماء في نظريات الموسيقى يكونون قد درسوا أيضا تاريخ السلم العربي ، ويكونون من ذوي الكفايات المشهود لهم في المسائل المتعلقة بالموسيقى الشرقية . ولما كانت القاهرة هي بلا نزاع المركز الموسيقي في دائرة الشرق الأدنى ، وجب أن ينشأ فيها هذا المجمع (الأكاديميه) الذي يستطيع أن تدرس وتعالج فيه جميع المسائل الواردة في خطبة الافتتاح في جو أكثر هدوءا وأقل اضطرابا .

ولاني أرجو أن يثبت اقتراحي في محضر هذه الجلسة .

محمود زكي أفندي — إني أعارض فيما يقوله حضرة الأستاذ رءوف يكتا بك في كلمته من وجوب إنشاء مجمع علمي موسيقي في مصر ، يتألف من كبار المشتغلين بالموسيقى العربية الواقفين على تاريخ السلم الموسيقي العربي المشهود لهم بالكفاية والمقدرة ، وذلك لأتخى أرى أن معهد الموسيقى الشرقى الذى نلتجئ فى داره الآن يضم أقدر الأشخاص العالمين فى الموسيقى العربية والمشتغلين بها . وفى استطاعة هذا المعهد أن يقوم بعمل المجمع العلمى الذى يطلب رءوف يكتا بك تأليفه .

محمد زكى على بك — إن اقتراح الأستاذ رءوف يكتا بك لا يتعرض لأكثر من كفاية الأعضاء الذين يتألف منهم المجمع العلمى ، فإذا توافرت الشروط المطلوبة لعضوية هذا المجمع فى رجال معهد الموسيقى الشرقى كان كل الأعضاء منهم . على أنه يجب ألا يفوتنا أن المجمع العلمى سيكون مجما رسميا يتألف ممن تختارهم الحكومة من ذوي المكانة العلمية ، والمعهد ليس كذلك ، لأن للحكومة وحدها حق اختيار أعضاء الجمعيات العلمية التابعة لها .

السيد قدور بن غبريط — أنا أوافق على رأى الأستاذ محمود زكى أفندي

رءوف يكتا بك — إن اقتراحي لا يقصد منه أن يكون المجمع العلمى بعيدا عن هذا المعهد ، لأنى أطلب أن يكون هذا المجمع فى مصر ، وإن يتخذ فى دار المعهد الكريمة فى جو يسوده السكون والسلام .

وقد عرض اقتراح رءوف يكتا بك على المجتمعين فوافقوا عليه بالإجماع ما عدا ثلاثة ، وهم الأستاذ محمود

زكى وإميل حريان أفندي ومحمود على فضل أفندي .

إميل عريان أفندي — ثم وقف إميل عريان أفندي سكرتير لجنة السلم الموسيقي وتلا كلمة باللغة الفرنسية ترجمتها كما يأتي :

سادق

نمّا أن اللجنة الفرعية للسلم الموسيقي قررت أن السلم الموسيقي المستعمل في مصر لا يطابق السلم المعتدل المقسم إلى ٢٤ ربع صوت ، فأجدني مضطرا إلى مناقشة التجارب التي أجرتها ، والنتائج التي حصلت عليها ، لأظهر لكم أن قرارها هذا مبني على قاعدة فاسدة .

ويظهر أنه يحسن بي أن أوجه نظركم قبل هذه المناقشة إلى أن لجنة السلم الموسيقي أجرت في أثناء جلستها المنعقدة في ١٥ من مارس سنة ١٩٣٢ مقارنة بين سلم مقام الراست المأخوذ من القانون وهذا السلم نفسه مضبوطا على الأكتوكورد على أساس السلم المعتدل المقسم إلى ٢٤ جزءا متساويا .

وقد تبينت بدون أدنى صعوبة أن هذين السلمين منطبق أحدهما على الآخر تمام الانطباق .

وقد أعادت اللجنة الفرعية هذه التجربة نفسها وحصلت بالنسبة للأصوات المختلفة لسلم مقام الراست على الأرقام الآتية :

جدول رقم ١

طول الوتر المذبذب	اسم الصوت
١,٠٠٠٠	راست
٠,٨٩١٠	دوكاه
٠,٨١٥٧	سيكاه
٠,٧٥٠٠	جهاركاه
٠,٦٦٦٦	نواه
٠,٥٩٤٠	حسيني
٠,٥٤٥٠	أوج
٠,٥٠٠٠	كردان

فاذا قارنا بين هذه الأرقام والأرقام المقابلة لها في السلم المعتدل المقسم إلى ٢٤ جزءا متساويا والمبينة بالجدول الآتي :

جدول رقم ٢

طول الوتر المذبذب	اسم الصوت
١,٠٠٠٠	راست
٠,٨٩٠٩	دوكاه
٠,٨١٦٨	سيكاه
٠,٧٤٩١	جهاركاه
٠,٦٦٧٤	نوا
٠,٥٩٤٦	حسيني
٠,٥٤٥٠	أوج
٠,٥٠٠٠	كردان

يتبين لنا بسهولة أن المتساوية فيما بينها بحيث لا يتجاوز الاختلاف بينها مليمترا واحدا تقريبا (ومع ذلك يمكن تفسير هذا الفرق الضئيل جدا بعدم بلوغ آلة القياس الدرجة الكافية من الدقة) .

ولما كانت اللجنة الفرعية تريد أن تتحقق جيدا من النتائج التي وصلت إليها، رأت أن تعيد هذه التجارب ولكن بعكس الطريقة الأولى، أي أنها ضبطت أوتار القانون على حسب سلم مقام الراست المضبوطة أصواته على آلة الصونومتر على قاعدة السلم الموسيقي المعتدل المقسم إلى ٢٤ جزءا متساويا، ثم دعت بالتناوب حضرات الموسيقيين الذين انتخبوا لأن يكونوا محكمين لتقديم ملاحظاتهم على أصوات السلم المضبوط بهذه الطريقة.

وهذه الملاحظات دوتها اللجنة الفرعية في الجدول الآتي :

جدول رقم ٣

شوا	الحريري	فتحى	عويس	منصور عوض	
عال	واط	واط	مضبوط	مضبوط	دوكاه
»	عال	عال	عال	»	سيكاه
مضبوط	»	واط	»	»	جهاركاه
عال	»	»	»	»	نوا
واط	»	»	مضبوط	»	حسينى
عال	»	عال	عال	»	أوج

لا يمكننى أن أترك هذا الجدول يمر دون أن ألاحظ بعد استثناء حضرة منصور عوض أفندى الذى أبدى حكمة بأن السلم المعتدل لمقام الراست كان فى جميع نواحيه مطابقا للسلم المستعمل فى مصر أن جميع من أبدوا آراء فيما يختص بهذا السلم كانت آراؤهم متناقضة فى كثير من أجزائها، خالية من كل فوق سلم، وذلك لمخالفتها لمبادئ قواعد علم الأصوات.

وسأذكر على سبيل المثال الحالتين المميزتين التاليتين :

١ — إن صوت النوا الذى كانت رصدته اللجنة الفرعية على حسب أذان حضرات الموسيقيين المحكمين باعتباره ناتجا من وتر طوله ٦٦٦,٠ (انظر جدول رقم ١) وجده هؤلاء المحكمون بأغلبية ٣ أصوات إزاء صوت واحد عاليا جدا فى السلم المعتدل، إذ يبلغ طوله ٦٦٧٤,٠ وليس من الضروري أن يكون الانسان رياضيا ماهرا حتى يعرف أن ارتفاع الأصوات المختلفة الناتجة من وتر واحد يتغير بنسبة عكسية لأطوال الأجزاء المذبذبة المحدثه لها.

٢ — الأوج الذى رصدته اللجنة الفرعية بحسب آذان حضرات الموسيقيين المحكمين باعتباره نائجا من وتر طوله ٠,٥٤٥٠ (انظر جدول رقم ١) اعتبروه بالاجماع عاليا في السلم المعتدل إذ يبلغ طوله ٠,٥٤٥٠. فلو كانت اللجنة الفرعية كلفت نفسها عناء مواجهة الأرقام التى حصلت عليها لكانت احترست من أن تؤكد أن الوتر الذى يبقى طوله ودرجة شدة بدون تغيير يمكن أن يعطى أصواتا مختلفة.

واستمرت اللجنة الفرعية في قياس أنصاف المسافات الصوتية الأخرى التى تقع بين المسافات السابقة كما في الجدولين ٤ و ٥ المذكورين بعد :

جدول رقم ٥		جدول رقم ٤	
سلم مقام الحجاز		سلم مقام النهاوند	
اسم الصوت	طول الوتر	اسم الصوت	طول الوتر
الحصار	٠,٦٢٧٠	الكرد	٠,٨٤٤٥
النم مهور	٠,٥٣٢٠	الحصار	٠,٦٣١٠
الكرد	٠,٨٣٨٠	النجم	٠,٥٥٨٠

وأردت أن أتأكد بنفسى مبلغ دقة هذه الأرقام التى حصلت عليها اللجنة الفرعية مرتكبا في ذلك على تساوى المسافات الثلاث الآتية :

$$\frac{\text{دوكاه}}{\text{كرد}} = \frac{\text{نوا}}{\text{حصار}} = \frac{\text{حسينى}}{\text{عجم}}$$

ولكنى مضطرمع الأسف الشديد إلى التصريح بأن الأرقام التى حصلت عليها اللجنة الفرعية لا يمكن التعويل عليها ، لأننا إذا استبدلنا بهذه المسافات قيمتها العددية المأخوذة من الجدولين ١ و ٤ و ٥ كانت النتيجة كما يلي :

$\frac{٠,٦٦٦}{٠,٨٣١} = \frac{٠,٥٩٤}{٠,٥٥٨}$	$\frac{٠,٨٩١}{٠,٨٤٤٥} = \frac{١٢,٥٥٠}{٨٤٤٥}$	مع أن و و
$\frac{٠,٦٦٦}{٠,٨٣١} = \frac{١٢,٥٥٤}{٠,٥٥٨}$	$\frac{٠,٨٩١}{٨٤٤٥} = \frac{١٢,٥٥٠}{٨٤٤٥}$	
$\frac{٠,٦٦٦}{٠,٨٣١} = \frac{١٢,٥٥٤}{٠,٥٥٨}$	$\frac{٠,٨٩١}{٨٤٤٥} = \frac{١٢,٥٥٠}{٨٤٤٥}$	
$\frac{٠,٦٦٦}{٠,٨٣١} = \frac{١٢,٥٥٤}{٠,٥٥٨}$	$\frac{٠,٨٩١}{٨٤٤٥} = \frac{١٢,٥٥٠}{٨٤٤٥}$	

ولما أرادت اللجنة الفرعية إثبات المسافات الوسطى الأخرى، اتبعت طريقة معقولة باستعمالها المعادلات الثلاث عشرة التقريبية التي قدمها لها المحكمون والتي لا شك في صحتها

ملاحظة — تسهيلات استعمال المعادلات التقريبية قد امتد بل بالأربع والعشرين مسافة للسلم الموسيقي أربعة وعشرون حرفاً من الحروف الأبجدية .

فتكون المعادلات التي أثبتتها اللجنة الفرعية كالآتي :

(١) ب ج د = هـ وز	(٨) ك ل م = هـ وز
(٢) ا ب = هـ و	(٩) م ن س = هـ وز
(٣) ا ب ج = هـ وز	(١٠) س ع ف = هـ وز
(٤) ا ج د هـ = هـ وز	(١١) ف ص ق = هـ وز
(٥) و ز ح = هـ وز	(١٢) ش ث ت = هـ وز
(٦) ز ح ط = هـ وز	(١٣) هـ وز ح ط ي كل = س ع ف ص ق ر ش ث
(٧) ط ي ك = هـ وز	

وكانت اللجنة تستطيع أن تضيف إلى هذه المعادلات بدون أن تخشى أن تناقض نفسها المعادلات الست الآتية :

(١٤) د هـ و = ج د هـ	(١٧) ل م ن = هـ وز
(١٥) ب ج د هـ = ج د هـ و	(١٨) ن س ع = هـ وز
(١٦) ي ك ل = هـ وز	(١٩) ص ق ر = هـ وز

فاذا أضفنا إلى هذه التسع عشرة معادلة الخمس التالية المأخوذة من الجدول رقم ١

(٢٠) ح ط ي = هـ وز	(٢٣) س ع ف ص = ا ب ج د
(٢١) ق ر ش = هـ وز	(٢٤) ا ب ج د هـ وز ح ط ي كل م ن س
(٢٢) ت ث خ = هـ وز	ع ف ص ق ر ش ث خ = ٢

حصلنا على ٢٤ معادلة ذات الأربعة والعشرين مجهولاً وتكون نتيجة حلها :

$$ا ب ج د هـ و ز ح ط ي ك ل م ن س ع ف ص ق ر ش ث خ$$

$$٢ = ١ =$$

$$\frac{٢٤}{٢٧} = ١ \text{ إذا}$$

وإني أعبر عن شعورى الخاص وعن شعور مصر كلها إذا ما رجوتكم أن تبحثوا بمنتهى العناية فى هذا البيان وهذه العمليات الحسابية، وأضع نفسى تحت تصرفكم لتقديم جميع البيانات التكميلية التى ترونها لازمة، حتى إذا اقتنعتم بصحتها أمكننا أن نقرر باتفاقنا جميعاً أن السلم الموسيقى المستعمل فى مصر هو حقيقة السلم المعتدل. وإنى أوجه نظر حضراتكم إلى أنه لو اقتصرتم أعمال المؤتمر على هذا القرار الهام لاستحققنا جميعاً شكر الأجيال المصرية القادمة، التى ستجد سلماً موسيقياً دقيقاً يقبها شر الوقوع فى الحالة المضطربة الموضحة بجلاء فى جدول رقم ٣، التى وقع فيها محكمو اللجنة الفرعية ما عدا منصور عوض أفندى فيما يتعلق بما أبدوه من آراء فى الأصوات التى يتألف منها أحد المقامات التى يستعملونها.

أحمد أمين الديك أفندى — لقد أصبحت المناقشة فى المسائل الخاصة بالسلم الموسيقى لا محل لها الآن، بعد أن وافق المؤتمر على اقتراح حضرة الأستاذ رءوف يكتا بك الذى يقضى بتأليف مجمع علمى موسيقى لدراسة المسائل المتعلقة بالسلم، على أننى مستعد لأن أثبت أن السلم المعتدل غير صحيح قنياً، وأكتفى بأن أذكر على سبيل المثال أن المسافات $\frac{4}{5}$ و $\frac{24}{25}$ و $\frac{16}{15}$ لا توجد فى السلم المعتدل، يضاف إلى ذلك أن السلام (gammes) المتفرعة عن السلم المعتدل لا تقبها آذان الموسيقيين الشرقيين.

الأستاذ محمد فتحى — إنى مع موافقتى على تأجيل البت فى مسألة السلم الموسيقى إلى ما بعد عرض الأمر فيه على المجمع العلمى الموسيقى أعترض على ما يقوله الأستاذ أحمد أمين الديك أفندى من عدم صلاحية السلم الموسيقى المعتدل للاستعمال فى الموسيقى العربية، وإنى مشتغلاً بهذه الموسيقى عملياً أوافق على استعمال السلم الموسيقى المعتدل.

محمود فضلى أفندى — إن السلم المعتدل مؤلف من ٢٤ صوتاً، وأنا باشتغالى فى الاختبارات التى قامت بها لجنة السلم وجدت ٢٦ صوتاً، وربما كنت أجد أكثر من ذلك لو استمرت اختباراتى إلى أبعد مما كانت. وأنا من الناحية العملية فقد وجدت أن الفروق بين أصوات السلم المعتدل وأصوات السلم المعمول به فى مصر طفيفة جداً فى الأنغام السبع الأساسية، وإن فرقا يبلغ ٣ مايمترات على وتر طوله متر واحد، وهو ما يوجد بين بعض أصوات السلمين المذكورين لفرق ضئيل لا تشعر به إلا الأذن الحساسة جداً، وعلى ذلك إنى أرى استعمال السلم المعتدل فى الآلات الثابتة، وأرغب أيضاً فى أن يطلب المؤتمر من الحكومات إبلاغ حكومات البلاد العربية التى لها أعضاء فى هذا المؤتمر رغبة المؤتمر فى أن تؤلف تلك الحكومات مجامع علمية مماثلة للمجمع المقترح تأليفه فى مصر، لتقوم تلك المجامع بدراسة المسائل المتعلقة بالموسيقى العربية عامة والمسائل الخلافية خاصة، حتى يتسنى بهذه الطريقة وضع قواعد مشتركة للموسيقى العربية يعمل بها فى جميع البلاد العربية.

وديع صبرا أفندى — ثم تلا حضرة وديع صبرا أفندى كلمة باللغة الفرنسية ترجمتها ما يأتى :

فى الجلسة الأولى من لجنة السلم وجدنا أنفسنا أمام تحزب عظيم ، ولكنه ذو صبغة علمية ، فان عضوين محترمين وهما حضرتا نجيب نحاس أفندى وإميل عريان أفندى كانا من أنصار استعمال السلم المعتدل ذى الأربعة والعشرين ربعا ، وقد نجحنا على ما أظن فى التأثير فى بعض أعضاء معهد الموسيقى الشرقى ليأخذوا بوجهة نظرهما هذه .

ولقد يدرك بسهولة أن بعض أعضاء هذا المعهد قد اشتركوا فى الواقع فى هذه النظرية ، ولكنه من المستحيل قبول ذلك على أية تجربة علمية للناضلة فى سبيل اختيار هذا السلم .

وقد تألفت لجنة فرعية بإشارة حضرة الرئيس ، وذلك لقياس السلم المصرى على آذان المغنيين ، فقامت بالواجب عليها فى يوم الخميس الساعة السابعة مساء ، وهو اليوم العاشر من المؤتمر ، وسلمت الأرقام التى كانت سيتناقش فيها لجنة السلم ، وقد لاحظ حضرة الرئيس أن التقرير يجب أن يلخص سريعا ويقدم لحضرة صاحب المعالى الوزير فى اليوم التالى أو فى صباح اليوم الثالث على الأكثر ، لذلك لم يكن هناك وقت كاف للنقاش فيه ، وبما أن هذا التقرير لم يكن تقريراً إدارياً فأنى اعتبر هذا السلم غير مقطوع به . ولقد ظهر من قصده أن السلم المعتدل لا يمكن اتخاذه أساساً للسلم العربى .

ووجد التباس فى الفقرتين الأولى والثانية من برنامج الأعمال بين العبارتين "السلم العربى" و"السلم المصرى" .

وعملاً باقتراح حضرة سامى أفندى الشوا حلت كلمة "المصرى" محل "العربى" وعلى ذلك لم يكن هذا هو السلم العربى العام الذى يجب فرضه على بلاد الموسيقى العربية الأخرى . فان أغلب الأرقام التى دوت لهذا السلم المصرى لا تطابق الأرقام العلمية ولا الأرقام التى قبلها أغلب علماء هذا الفن ، فهو إذاً ليس سلماً علمياً . ولما أرادت اللجنة الفرعية تحديد السلم بأربعة وعشرين صوتاً وأن صوت الحجاز كان ظهوره مستعصياً بين أصوات هذا السلم ، قررت معاملة هذا الصوت معاملة خاصة ، بأن عينت له مكاناً خارج السلم ، فليس هذا إذاً بالسلم المنطقى .

ومن المستحيل إنشاء سلم قبل معرفة مسافته ثم تحديدها بكيفية محكمة . وبأى المصادفات تحقق لدينا أن المسافة ما بين "دو" و"رى" معتدلة بينما هى مضبوطة بين "فا" و"صول" ؟ ولما كانت المسافات التى بين أصوات السلم لم تحدد بعد ، كان من السهل تقرير أن هذا السلم فى مجموعه ليس سلماً موسيقياً .

وبجانب الغلطات الصغيرة التي يمكن ملاحظتها بسهولة توجد غلطات جسيمة أذكروا في مقام العجم .
فإن قرار هذا المقام هو سى بمول طبيعي أى $\frac{1}{11}$ وأن العلامة المقابلة لها في السلم المعتدل كانت دائما مرتفعة ، أما في السلم المطروح أمامنا فالقرار المذكور مرتفع أيضا بمقدار $3,2$ مليمتر عما يقابله في البيانو باعتبار أن طول الوتر هو متر ، ونكون مجبرين في هذه الحالة على رفع العلامة التي بعدها "دو" بقدر كوما ، وهذه لا توجد في جدول السلم المذكور . فأظن أن هذا السلم ليس صحيحا .

إن قدماء العرب والمحدثين منهم ، وكذلك الأتراك في مقام الراسيت يستعملون سيكاه أعلى من المستعملة في مصر ، وإن الموسيقيين المصريين يستعملون نفس هذه السيكاه $\frac{22}{27}$ في مقام العراق ، مع أنه لم يأت ذكرها في سلم اللجنة الفرعية ، وعلى هذا يكون هذا السلم ناقصا . وفي اعتقادي أن غرض هذا المؤتمر يرمي إلى ما يأتي :

أولا — اختيار سلم صحيح قليل التعقيد ما أمكن لتعليمه في المدارس .

ثانيا — أنه يمكن بهذا السلم أن يدخل على الموسيقى العربية ما يلائمها من توافق الألحان (المارموني) وأن يجعلها تتقدم نحو فن تعدد الأصوات (البوليفوني) .

ثالثا — درس صناعة الآلات الحديثة ذات الأصوات الثابتة ، والآلات ذات المضارب وآلات النفخ الخ — بمقتضى القواعد الخاصة بالموسيقى العربية .

وهذا السلم لا تتوافر فيه الشروط اللازمة ، لأنه لم يضبط على حسب مقتضيات علم الطبيعة حتى يكون صالحا لصناعة الآلات المتقنة .

والسلم المذكور ذو الأبعاد التقريبية المضبوطة على الأذن فقط لا بد أن يكون موضوع المناقشة فيه طويلا بين أعضاء هذا المؤتمر ، لأنه بحالته الراهنة لا يؤدي إلى تقدم الموسيقى العربية ، بل على الضد يكون سببا في رجوعها إلى الوراء .

أما فيما يختص بي قلني أمانع في اختيار هذا السلم وإني أعرض على زملائي الأفاضل الاقتراح الآتي :
"بما أنه لم يحصل اتفاق للآن في مناقشة السلم المقدم من اللجنة الفرعية نظرا لضيق الوقت ، فترجو من المؤتمر أن يقرر استمرار المباحثات بين الأعضاء بالمراسلات وأطلب أن يدون اقتراحي هذا في محضر الجلسة .

الأستاذ نجيب نحاس — لقد أجرينا في أوقات مختلفة النغمة الثالثة (Tierce) الطبيعية أي السيكاه فوجدناها تزيد $\frac{2}{3}$ نغمة عن الدوكاه ، فإنا جعلنا هذه النغمة (السيكاه) أساسا وأضفنا إليها ١٢ نغمة خامسة (quintes) نصل إلى إيجاد الاثنتي عشرة نغمة الواجب إضافتها إلى السلم الغربي المعتدل لإيجاد السلم العربي

المعتدل ، وإن الاختلافات التي بين السلم العربي المعتدل على هذه الصورة والسلم الطبيعي لطيفة جدا بحيث يصح إهمالها وعدم الالتفات إليها ، وإني أقترح على حضرات الأعضاء الذين يمثلون هنا البلاد العربية المختلفة أن يدرسوا من جانبهم السلم المعتدل ، وأنى معتقد أنهم سيقنعون في النهاية بصحته . إن السلم المعتدل هو السلم الوحيد الذي يساعد على تقدم الموسيقى العربية ويساعد على إدخال الآلات الثابتة .

منصور عوض أفندى - تلا الكلمة الآتى نصها :

أولا - إنى أقرر أن السلم الموسيقى المستعمل الآن في مصر ينطبق على السلم المعتدل .

ثانيا - أن تطور الموسيقى يحصل في كل بلاد العالم ونحت يدي أسطوانات موسيقية من سنة ١٩٠٦ . تثبت أقوالى .

ثالثا - إذا كانت لجنة السلم لم توفق إلى إدراك كنه سلمنا الموسيقى بسبب الآراء المختلفة التي سمعناها من الموسيقيين المحترفين الذين استعانت بهم والذين قرروا أمامها وجود خلاقات بين أصوات السلم المستعمل في بلادنا وأصوات السلم المعتدل ، فإن تلك الخلاقات هي في الواقع طفيفة جدا ، ولا يمكن أن تشعر بها إلا أذن حساسة لمن يكون فعلا مشتغلا بالموسيقى ، ويرجع السبب فيما قرره هؤلاء الموسيقيون من الخلاقات إلى أنهم لم يتعلموا الموسيقى على قواعد علمية ، بل تعلموها عمليا وإلى أن كلا منهم قد تعلم في بيئة خاصة ، وطبعت الأصوات في أذنه كما تعلمها من أستاذه الخاص .

رابعا - إن من رأى استعمال السلم الموسيقى المعتدل للزوايا الكثيرة التي له ، والتي منها إمكان استعمال الآلات الثابتة ، ومنها تقوية ملكة التأليف الموسيقى ، مع ملاحظة وجوب الاحتفاظ باستعمال السلم المستعمل الآن في الآلات الوترية .

الأستاذ نجيب نجاص - أراد أن يسمح له ببيان طريقة ابتكارها لكلمة علامات الموسيقى العربية ، ولكن جناب الرئيس أفهمه أن مسألة العلامات مرتبطة تمام الارتباط بمسألة السلم ، وعلى ذلك يجب أن تترك ليقرر المجمع العلمى بشأنها ما يراه .

وبعد ذلك وافقت جماعة المؤتمر بالإجماع على أن يحال تقرير لجنة السلم الموسيقى إلى المجمع العلمى الموسيقى المقترح تأليفه .

دعيت الجلسة حين كانت الساعة الثانية عشرة ما
رئيس الجلسة سكرتير الجلسة
دكتور محمود أحمد الحفنى كولايجيت

محضر الجلسة الرابعة

فتحت الجلسة الرابعة في الساعة التاسعة صباحا من يوم ٣١ من مارس سنة ١٩٣٢ برئاسة حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى أئدى رئيس لجنة التعليم الموسيقى ، وبحضور حضرات الأعضاء المذكورين بعد وهم :

الدكتور هاينتر	مسيو فيليب سترن	مسيو كاتوني
البروفسور هندميت	السيد محمد بن غبريط	أحمد أمين الديك أئدى
بروفسور دكتور فون هورنبوستل	السيد قدور بن غبريط	إميل عريان أئدى
بروفسور دكتور كورت زاكن	السيد حسن حسنى عبد الوهاب	راغب مفتاح أئدى
بروفسور دكتور وولف	دكتور هنرى فارمر	صفر على أئدى
بروفسور دكتور فيلزلز	بروفسور زامبيرى	مسيو كوستاكي
مسيو سالازار	الأب كولانجيت	محمد كامل حجاج أئدى
مسيو شانتفوان	رؤف يكتا بك	الأستاذ محمد فتحى أئدى
مسيو شوتان	مسعود جميل بك	الأستاذ محمود زكى أئدى
مدام هرشركليمان	وديع صبرا أئدى	محمود على فضل أئدى
مدام لافرنى	مصطفى رضا بك	منصور عوض أئدى
مسيو هنرى رابو	الأستاذ محمد زكى على بك	الأستاذ نجيب نحاس

وتولى أعمال السكرتارية حضرة الأستاذ محمد زكى على بك نائبا عن السكرتير العام للمؤتمر .

وقد تلا حضرة سكرتير الجلسة النص العربى لتقرير لجنة التعليم الموسيقى ، ثم تلا بعده أحد موظفى السكرتارية الترجمة الفرنسية للتقرير المذكور .

وقد أخذ رأى جماعة المؤتمر فى كل مسألة من المسائل الواردة فى التقرير على حدة بعد تلاوته . وقد وافق المؤتمر بالإجماع مع الاستحسان على جميع ما تضمنه تقرير اللجنة المذكورة من آراء ومقترحات . مع تصفيق مستمر فى الختام طويلا .

ثم قام حضرة أحمد أمين الديك أفندى وقال " إني معجب كل الإعجاب بما تضمنته تقرير لجنة التعليم من بيانات دقيقة وعبارات مفصلة وآراء ومقترحات جلية عظيمة الفائدة ، وأطلب من المؤتمر أن يقرر شكر اللجنة وشكر حضرة رئيسها على ما بذلته من جهود في دراسة المسائل الواردة في تقريرها ، وما أبدته من آراء قيمة بشأنها . فوافق المجتمعون على ذلك بالإجماع .

الدكتور فارمر — إني أرغب في أن أوجه النظر إلى أن لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات التي أشرف برياستها قد أوصت بتدريس تاريخ الموسيقى الشرقية عامة والموسيقى العربية خاصة بين مواد برنامج الدراسة في هذا المعهد وفي دور التعليم المماثلة له ، ورأت أنه يجب فوق تشجيع الطلبة على تقديم مؤلفات في الموسيقى أن يشجعوا على تقديم رسائل في تاريخ الموسيقى العربية أو الشرقية ونظرياتها ، سواء أكانت خاصة بمؤلفات الموسيقى المطبوعة أم المؤلفات المخطوطة ، ويقوم بفحص هذه الرسائل عضوان يختاران من بين أعضاء لجنة التاريخ الموسيقى والمخطوطات .

بروفسور دكتور زاكس — إني أوافق على ما أبداه حضرة الدكتور فارمر ، ولكني أرى أن مقترحه لا يتحقق إلا إذا أصبحت علوم الموسيقى بين مواد الدراسة بالجامعة المصرية .

السيد حسن حسني عبد الوهاب — أنا أقترح أن ينحصر جزء من المجلة التي أشار إليها تقرير اللجنة بالأبحاث الخاصة بتاريخ الموسيقى العربية .

وقد وافقت جماعة المؤتمر على هذا الاقتراح .

المسيو فيليب سترن — أرى أن يكون من بين الآلات الموسيقية التي تدرس بالمدارس والمعاهد الزباب والنساي .

الرئيس — إن اللجنة في تقريرها لم تتعرض إلى التفصيل في ذكر الآلات ، ولا سيما آلات النفخ ، وهي تنتظر في ذلك ما تقرر به لجنة الآلات .

مدام لافرنى — أرى أن يعلم التلاميذ الإملاء الموسيقى بعد أن تقرر الطريقة المثلى لكافة الأنعام العربية بالعلامات .

الرئيس — إن التلاميذ يعلمون من الآن الإملاء الموسيقى .

وانتهت الجلسة في الساعة العاشرة والنصف ما

رئيس الجلسة
دكتور محمود أحمد الحفنى

سكرتير الجلسة بالنيابة
محمد زكى على

محضر الجلسة الخامسة

فتحت الجلسة الخامسة في الساعة العاشرة من صباح يوم الجمعة الأول من أبريل سنة ١٩٣٢ برئاسة
حضرة الدكتور هنري فارمر رئيس لجنة التاريخ الموسيقى والمخطوطات وبحضور حضرات الأعضاء المذكورين
بعد وهم :

الدكتور هاينتر	السيد حسن حسني عبد الوهاب	أحمد أمين الديك أفندي
دكتور لانمان	بروفسور زامبيري	إميل عريان أفندي
بروفسور دكتور كورت زاكس	الأب كولا نجيب	صفر علي أفندي
مسيو سالازار	رؤف يكتا بك	الأستاذ علي البخارم
البارون كارادي فو	مسعود جميل بك	مسيو كوستاكي
مسيو شوتان	وديع صبرا أفندي	محمد كامل حجاج أفندي
مدام لافرنى	مصطفى رضا بك	الأستاذ محمد فتحى
مسيو فيليب سترن	الأستاذ محمد زكى علي بك	الأستاذ نجيب نحاس
السيد قدور بن غريط	دكتور الحفنى	

وتولى أعمال السكرتارية حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى سكرتير عام المؤتمر .

الرئيس — لقد تقرر أن تكون حفلة ختام المؤتمر في يوم الأحد وهو الثالث من أبريل الساعة الرابعة
والنصف بعد الظهر بدلا من يوم الاثنين ٤ من أبريل الساعة العاشرة صباحا ، وإني أرجو من حضرات
أعضاء المؤتمر اختيار عضوين من بينهم للرد على خطاب حضرة صاحب المعانى رئيس المؤتمر في الحفلة
المذكورة .

فقرر المجتمعون اختيار البارون كارادي فو والسيد حسن حسني عبد الوهاب .

ثم طلب حضرة الرئيس من الحاضرين اختيار أحد حضرات الاعضاء لالقاء كلمة بالنيابة عن جميع
أعضاء المؤتمرين يدي حضرة صاحب الجلالة الملك ، في أثناء تشريفه حفلة الأوبرا التي ستقام مساء اليوم
المذكور (٣ من أبريل) بسبب ختام أعمال المؤتمر . فعرض بعض الحاضرين اسمي حضرتي البارون
كارادي فو والبروفسور دكتور زاكس . وقد رأى الأعضاء أن يكون الاختيار من بينهما بطريق الاقتراع

السرى . وقد جرت هذه العملية فعلا ، ونال البروفسور زاكس ١٣ صوتا ، ونال البارون كارادى فو ١٠ أصوات . وعلى ذلك يكون الاختيار قد وقع على البروفسور زاكس .

الرئيس — زملائي الأعزاء . سيداتى وسادتى . عند افتتاح هذه الجلسة المخصصة بدراسة تقرير لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات ، اسمحوا لى أن أذكر أن جميع المناقشات والأبحاث التى جرت فى لجنتى تمت فى جو يسوده الهدوء والسلام ، ولم يقع أى خلاف فى رأى مما يؤدي إلى تعطيل أعمالنا ، ولى كبير الأمل أن يسود الهدوء والسلام مناقشات المؤتمر عند النظر فى تقرير لجنتى .

ثم تلا حضرة السكرتير العام للمؤتمر الترجمة العربية لتقرير اللجنة ، وبعد الانتهاء منه صفق الحاضرون طويلا ، وبعد ذلك تلا أحد موظفى السكرتارية الترجمة الفرنسية للتقرير المذكور (تصفيق) .

الأستاذ محمد فتحى أفندى — أقترح شكر الدكتور فارمر خاصة على مجهوداته القيمة فى دراسة الموسيقى الشرقية وشكر لجنة التاريخ الموسيقى والمخطوطات بصفة عامة فوافقت جماعة المؤتمر على إبداء هذا الشكر مع التصفيق .

الدكتور الحفنى — إن ضبط المتن العربى للمخطوطات الموسيقية العربية من أشق الأمور ، وعدم نشر هذا المتن العربى فى المؤلفات الفرنجية الخاصة بها يفقد تلك المؤلفات الكثير من قيمتها الفنية . وقد وجدت فى المخطوطات التى درستها كلمات كثيرة فى المتن المخطوط غير مكتوبة بصورة واضحة ، وإن أقل انحراف فى قراءتها يغير المعنى تماما ، ولا بد من بذل مجهود كبير للوصول إلى معرفة حقيقتها ، ولذلك أقترح على جماعة المؤتمر توجيه الرغبة إلى المستشرقين المشتغلين بهذه المخطوطات فى وجوب إثبات المتن العربى بعد ضبط كلماته وعباراته ، مع صورة فتوغرافية للأصل المخطوط فى كل مؤلف من المؤلفات المتعلقة بهذه المخطوطات . فوافق المجتمعون على ذلك بالإجماع .

الدكتور فارمر — أقترح تأليف لجنة يكون مقرها مصر وتختص بمراجعة المخطوطات العربية ، ثم يطلب من جميع المشتغلين بتلك المخطوطات أن يرجعوا إلى هذه اللجنة فى كل وقت عند ما يحتاجون إلى تعرف حقيقة أمور غامضة تقف فى سبيلهم .

فوافق المجتمعون على ذلك .

الدكتور الحفنى — أقترح شكر دار الكتب المصرية على المساعدة الكبيرة التى قدمتها للمؤتمر بطبع نشرة خاصة بأسماء كتب الموسيقى والغناء ومؤلفيها المحفوظة بدار الكتب وذلك لانعقاد هذا المؤتمر .

فوافق المجتمعون على ذلك .

ثم رفعت الجلسة فى الساعة الثانية عشرة ما

رئيس الجلسة	سكرتير الجلسة
دكتور هنرى فارمر	دكتور محمود أحمد الحفنى

محضر الجلسة السادسة

فتحت الجلسة السادسة في الساعة العاشرة من صباح يوم السبت الثاني من أبريل سنة ١٩٣٢ برئاسة جناب البروفسور الدكتور زاكس رئيس لجنة الآلات الموسيقية وبحضور حضرات الأعضاء المذكورين بعد وهم :

الدكتور روبرت لانمان	الدكتور هنري فارمر	أحمد أمين الديك أفندي
مسيو سالازار	بروفسور زامبيري	إميل عريان أفندي
البارون كارا دي فو	رءوف يكتا بك	صفر علي أفندي
مسيو شوتان	مسعود جميل بك	مسيو كوستاكي
مدام لافرنى	وديع صبرا أفندي	محمد كامل حجاج أفندي
مسيو فيليب سترن	مصطفى رضا بك	الأستاذ محمد فتحى أفندي
السيد قدور بن غبريط	الأستاذ محمد زكى علي بك	محمود علي فضلي أفندي
السيد حسن حسنى عبد الوهاب	الدكتور الحفنى	الأستاذ نجيب نحاس أفندي

وتولى أعمال السكرتارية حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى السكرتير العام للمؤتمر .

وقد تلا حضرة السكرتير العام للمؤتمر الترجمة العربية لتقرير اللجنة ثم تلا بعده جناب الرئيس النص الفرنسى للتقرير .

ثم وقف الأستاذ محمد فتحى أفندي وتلا تقريراً باللغة العربية كان قد أعده من قبل وهذا نصه :

سيداتى وسادتى

لقد سمعنا الآن التقرير الذى وضعه جناب الأستاذ زاكس باعتباره رئيساً للجنة الآلات ، وإنى أتهنئ هذه الفرصة للاعراب فيها عن شدة إعجابى بالأسلوب الدقيق الملىء بروح النزاهة والانصاف الذى صبغ به هذا التقرير ، حتى جاء معبرا عن مختلف الآراء ممثلاً لآراء مخالفيه فى رأى بانصاف يحاكي إنصاف القاضى النزيه العادل ، على الرغم من دقة المهمة التى ألقيت على عاتقه بسبب ما كان بين أعضاء هذه اللجنة من تباين فى رأى ، تعذر معه الوصول إلى قرار حاسم فى مسألة من أخطر المسائل المعروضة فى ضمن برنامج أعمال هذه اللجنة ، مما حدا برئيسها أن يشير فى تقريره إلى وجوب إعادة طرحها على بساط البحث من جديد على جماعة المؤتمر كاملة لتصدر حكماً فيها — وهو أمر لم يحصل فى تقرير أية لجنة من اللجان الأخرى التى مرت بنا — ألا وهى معضلة (البيانو) وبحث ما إذا كان يجوز لنا إدخاله فى زمرة آلاتنا الشرقية أولاً . فهذا البحث أهم ما شغل أعضاء لجنة الآلات ، وأخطر ما صادفهم من المعضلات . وإن خطورته لتبدولنا بارزة إذا ما اتخذنا

(البيانو) رمزا للآلات ذات الأصوات الثابتة بوجه عام . وإن الفريق المعارض في إدخال (البيانو) على الآلات الشرقية يرى كذلك عدم إدخال أية آلة أخرى من تلك الآلات الجامدة . كما أن أصحاب الرأي المحبذ (للبيانو) يرون في حرمان الموسيقى الشرقية فضيلة الآلات الثابتة برمتها خطرا بليغا على مستقبل موسيقانا ، بل ربما كان فيه القضاء عليها قضاء مبرما .

وأهم ما يستند إليه أصحاب الرأي المعارض لتلك الآلات من الأسباب لتأييد وجهة نظرهم ، أنها تفقد الموسيقى الشرقية ما امتازت به ألحانها من رقة وعذوبة بحكم طبيعة آلاتها ذات الأصوات الرخيمة الحساسة ، كما أن الآلات الثابتة لا تلائم أسلوب التلحين الشرقى المعروف عند الأفرنج " بالملودى " أو التلحين الغنائى . ويقول الأستاذ زاكس في مقدمة تقريره إن الآلات وليدة الأسلوب وليس الأسلوب هو وليد الآلات . وهو قول له خطره وعلى أعظم جانب من الوجاهة .

ولكن قيل أن تصدروا حكمكم على موسيقانا بوجوب التزامها أسلوبا خاصا ، دعونا نلتجئ إلى ضمائركم . هل لو طلبنا إليكم أن تبادلكم موسيقانا بما ترونه فيها من جمال فتان ، ومسيقاكم تقنعون بهذا البدل راغبين ؟ إنكم قد ترون في موسيقانا جمالا شكليا يحاكي جمال النقوش العربية ، ولكنه في نظركم جمال مجرد عن المعنى ، وقد تأنفون من النظر بهذه العين نفسها إلى موسيقاكم ، وهى تتضمن معنى أجلى وأسمى من مجرد جمالها الشكلى ، ألا وهو معناها الروحانى وما أودعته من قوة وحى وإلهام .

ليس المقصود من الموسيقى ، أيها السادة ، غريبة كانت أو شرقية ، مجرد جمال الأسلوب ، ولكنه جمال الروح والمعنى والجوهر . فالموسيقى كما تعلمون فى أسمى مراتبها ومعانيها ليست مجرد أحرف صوتية رصت بأسلوب فتان جذاب من غير أن يكون لها معنى ، إنما الموسيقى الحقيقية هى التى تعبر عما يخالج الصدر من المشاعر والوجدانات البعيدة الغور فى قرارة النفس . وهى لسان الروح الناطق ، وترجمانها الصادق . أو مقتبسها عبارة معالى وزير المعارف بحروفها فى خطبة افتتاح المؤتمر هى لسان العاطفة . فالموسيقى لغة النفس الباطنة ، كما أن الكلام لغة العقل الظاهر .

يقول الأستاذ زاكس إن اقتباس الآلات الغربية يتطلب تغيير الأسلوب ، وهذا فى نظرى أهم الأغراض التى اجتمعنا لأجلها . اجتمعنا لى نوجد لنا بمعونتك أسلوبا أو أساليب جديدة فى التعبير ترفع من شأن أسلوبنا الحالى ، لنسمو به من مجرد كونه مجموعة أصوات رتبت بأسلوب جذاب للآذان إلى اعتباره لسان العاطفة كما يقول معالى الوزير أو لغة الروح والقلب كما يقول النابغة يتيهوفن . نفذوا بيدنا لى نغير أسلوبنا

العاجز عن التعبير عن كامل عواطفنا ومشاعرنا ، نقول أننا سنحرص على هذه العواطف كل الحرص ، فهي طابعا الخاص الذي يجب علينا ألا نفرط فيه وإلا أفقينا شخصيتنا في شخصية غيرنا . فالموسيقى لغة المشاعر والعواطف كما سبق القول ، ولكل أمة لغتها وعواطفها ، فمن أضاع لغته فقد أضاع قوميته .

يقول الأستاذ زاكس إن تغيير الآلات يقتضى تغييرا في الأسلوب ، وأنا لا أخالفه في ذلك ، ولكن شتان بين الأسلوب والطابع في المعنى ، فأولها خاص بالشكل والعرض ، والثاني خاص بالجوهر ، فإذا كان جمال الفكرة يتطلب تغييرا في أسلوب التعبير أو الكتابة والتوضيحية بجمال شكلها ، فأنتم أول من ينصح لنا بتوضيحية الأسلوب في سبيل المعنى .

لقد أساتم فهم موسيقانا فظننتموها مجرد أشكال موسيقية لا معنى لها ، ولكم العذر في ذلك ، إذ موسيقانا لا تزال على الفطرة وفي دور المهد . نعم إنكم لكونكم غرباء عن هذه اللغة الصوتية قد يتعذر عليكم فهمها . فحكمكم على موسيقانا ينقصه ما نشعر به نحن مما تضمنته من جمال العاطفة والمعنى الخاص بنا والذي نقرأه خلال أسطرها الموسيقية ، فما تدركونه منها إن هو إلا مجرد جمال أحرفها الصوتية ، فتحذيركم إيانا استخدام الآلات الغربية في موسيقانا أشبه شيء عندي بتحذيركم إيانا استخدام الآلة الكتابية في التعبير عن آرائنا الشرقية ، على اعتبار أنها تفقد الحروف العربية جمال شكلها ورونقها . فكان المقصود منها مجرد أشكال خالية من المعنى .

وقبل أن تصدروا حكمكم على موسيقانا أرجو ألا تغيب عن أذهانكم أمور ثلاثة جديرة بالاعتبار :

أولا — يجب ألا تحكموا على موسيقانا بأذانكم ، أو تحكموا فيها عواطفكم وشعوركم ، بل الواجب أن تحكموا عليها بأذاننا نحن ، وأن تحكموا فيها شعورا فان لكل أمة مشاعرها وإحساساتها الخاصة بها .

ثانيا — يجب ألا تحكموا عليها قنينا من مستواها الحالي ، فان ألفيتم فيه وهنا وقصورا فليس الذنب في ذلك راجعا إلى طبيعة موسيقانا ، ولكن إلى ضعف أغلب المشتغلين بها وشدة افتقارهم إلى الدراسة الصحيحة من الوجهتين العلمية والفنية ، ففي هذا الميدان يمكنكم أيها السادة الغربيون أن تسدوا إلينا أجل الخدم .

ثالثا — يجب ألا تحكموا على موسيقانا من طبيعة آلاتها التي وإن كنتم ترون مجاملة أنها آلات رقيقة حساسة ، هي في الواقع ضعيفة تقصر عن القيام بجميع الأغراض المطلوبة من الموسيقى .

فآلاتنا لا تزال كما كانت عليه منذ قرون عدة لا تصلح إلا لنوع واحد من التلحين الغنائى الشائع فى الشرق ، فهى لم تكن فى الواقع أداة صالحة إلا للتعبير عن عاطفة واحدة من نواحي العواطف البشرية المختلفة التى اختصت بها مع عظيم الأسف ألحاننا ، وهى عاطفة الحب والغرام ، لهذا طبعت آلاتنا بطابع الآتين والشكوى .

فان قديم موسيقانا بأغلال هذه الآلات ، أو قصرتموها على ذلك الأسلوب الفرد من التلحين ، فانما تقضون عليها بالفناء من حيث أردتم إحياءها .

إن الأحرف الموسيقية لحسن الحظ أحرف عالمية تتركها مسامع الأحياء على السواء ، فالأجهزة الآلية غربية كانت أو شرقية لا يستعصى استخدامها أداة للتعبير بأية لغة من لغات الفن الموسيقى ، مادامت الآلة لا تعجز عن النطق بحروف الهجاء اللازمة للتعبير . فان كانت المعانى الموسيقية وروح التعبير مختلفان باختلاف الأمم والشعوب ، فان جهاز التعبير قد يكون مع هذا مشتركا بين جميعها .

ألم تأخذ أوربا فى القرون الوسطى آلاتنا الموسيقية ؟ وإن آلاتها اليوم من سلالة تلك الآلات . فاذا كانت آلاتكم قد تطورت عن آلاتنا فنحن اليوم نبنى أن تتطور آلاتنا عن آلاتكم ، فلا تضنوا علينا بها عسى أن نردها إليكم يوما ما باللغة حد الكمال .

إن العلم والفن فى تطورهما لا يعرفان وطنا ولا يعترفان بالحوار القومية ، فالأمم المختلفة ، والأجيال المتعاقبة فى تعاون مستمر أبد الدهر ، والكل يعمل لغاية واحدة هى بلوغ درجة الكمال الذى هو المثل الأعلى للحياة بين الكائنات من حيوان ونبات وجماد ، فهو سر الوجود .

لقد قررت لجنة الآلات فى إحدى جلساتها استبعاد الفيولونسل والكوترباس من الآلات الشرقية ، إذ رأت أن إدخالها على الموسيقى العربية يفسد طابعها الغنائى الخاص ، لما اختص به هاتان الآلتان الغربيتان من فرط الشجوة وإثارة العواطف وإهاجة الدمع كما يقول الأستاذ زاكس فى تقريره بسبب ما فيها من قوة التأثير . وإنى أرى أن هذه العلة ذاتها هى أقوى البواعث على وجوب إدخال هاتين الآلتين على الموسيقى الشرقية ، إذ تنقصنا هذه الوسيلة من وسائل التعبير . فلم يوصد الباب دونها فى وجوهنا ونحن نحس ونشعر بأشد الحاجة إليها وخصوصا أنها لا تتنافر مع أمزجتنا ومشاربنا ؟ ماذا أحسن كل منا نحن معاصر الشرقيين عند سماع الموسيقىقار البارع مسعود جميل بك يعزف ألحانه الشجية على الفيولونسل فى حفلة مساء الثلاثاء الماضى ؟ ونحن هنا مغروقات المرحوم والده على تلك الآلة التى طالت أثاره فى نفسى إحساسا عميقا من الرهبة والحلال لم أشعر به عند سماع أية آلة من آلاتنا الشرقية .

لقد ضنّ علينا بعض حضرات الأعضاء الغربيين (باليانو) على اعتبار أنه آلة ذات مقامات ثابتة لا تصالح للموسيقى العربية ، غير أنه في إحدى الجلسات اقترح عضو محترم نين حضراتهم إدخال الكلافسان بدلا من البيانو إذا كان لابد من إدخاله ، وقد غاب عن ذهنه أنه آلة ثابتة وأنا قد حرمتنا الفيولونسل والكونترباس مع أنهما من الآلات الوترية المطبوعة التي لا أثر للجمود الصوتي فيهما ، ولا تختلفان عن آلاتنا الشرقية إلا من حيث قوة التعبير وما في صوتهما من رهبة ووقار وإمعان في التأثير "ألسنا جديرين بهذه العاطفة" ؟

حاشا أن يكون هذا مقصد إخواننا من الأعضاء الغربيين المعارضين لاقتباس آلاتهم . فهم مثلنا في الغيرة على موسيقانا مشفقون عليها من الفناء ، حريصون على شخصيتها الرقيقة أن تفتنى بالاندماج في شخصية موسيقاهم التي بلغت ذروة المجد . وإني أرى أن لهم العذر فيما يخشون ، كما أنه حق علينا لهم عظيم الشكر من أعماق القلوب . ولكن لتطمئن خواطركم على موسيقانا من هذه الناحية ، فإن آلاتهم في أيدينا لن تكون إلا وسيلة للتعبير عن عواطفنا ذات الصبغة الشرقية البهجة بعد تعديل ما تستدعي الحال تعديله من هذه الآلات بما يلائم الطابع الشرقي ، كما فعلوا بآلاتنا في العصور الوسطى منذ فجر المدنية الغربية . وإني ألخص الأسباب التي تسوغ في رأي استخدام بعض الآلات ذات الأصوات الثابتة فيما يلي :

١ — إن الموسيقى الشرقية في أشد الحاجة إلى إدخال أساليب جديدة من التلحين والتعبير الموسيقي بجانب أسلوبها الغنائي الحالي الذي لا يعبر إلا عن ناحية واحدة من نواحي الفن المختلفة .

٢ — إن الحاجة قد تدعو في بعض الأحوال إلى استخدام آلات لا تكون عرضة للتأثرات الجوية والطبيعية فلا تتأثر بها كيفما اشتد فعل هذه العوامل .

٣ — إن هناك من الأغراض الموسيقية ما يتطلب نوعا خاصا من الموسيقى الحماسية التي تشتمل أصوات آلاتها على أوفر قسط من القوة والعظمة لا يتوافر في الآلات الوترية .

٤ — إن هناك من الظروف والاعتبارات ما يستدعي استخدام آلات محمولة بوضع خاص ، تحقيقا لغاية يتعذر معها استعمال الآلات الوترية ، كما هي الحال في موسيقى الجيش أو الفرق الموسيقية الرحالة .

٥ — إن (اليانو) وهو رمز الآلات الثابتة خير أداة للتعليم ، كما أنه يساعد على إدخال أسلوب جديد من التأليف طالما حرمته الموسيقى الشرقية .

٦ — إن جمال الفن اعتباري ، وهناك من أمرجة الناس من توافقههم موسيقى الآلات الثابتة ويفضلونها على الآلات المطبوعة متغافلين عما في أصوات بعضها من فروق طفيفة .

٧ — إن (البيانو) قد تغلغل في البيوت المصرية وأصبح له المقام الأول فيها، وليس من السهل إخراجه منها. ومثله إذا مثل الكمنجة، فاستئصاله من برامج التعليم والحيلولة دون استخدامه في أغراض موسيقية شرقية قد يؤدي بنا إلى عكس المقصود، وهو حمل السواد الأعظم من الطبقة الراقية على الانصراف عن الموسيقى الشرقية بآلاتها الضعيفة إلى الموسيقى الغربية.

٨ — إن وجود (بيانو) في كل مدرسة يكون محكم الدوزان طبقا للسلم العربي هو خير مرشد لآذان صغار الناشئين منذ نعومة أظفارهم وأحسن وقاية لهم من تأثير المقامات الناشزة التي كثيرا ما يسمعونها من عازفين غير مدربين على آلات وترية مطيعة كالكمنجة، أو يسمعونها حال عزفهم أنفسهم في بدء تعلمهم.

٩ — إن الكثيرين من ذوى الجاه والثروة في هذا القطر (ولعل الحال كذلك في سواه من الأقطار الشرقية) ينظرون إلى آلاتنا الحالية كالعود والناي والقانون نظرة احتقار، ويحجمون عن ممارستها في منازلهم مفضلين عليها (البيانو) الغربي بما فيه من قصور عن أداء الألحان الشرقية، مع العلم أن الموسيقى كغيرها من سائر الفنون لا تقوم نهضتها إلا على مناكب الطبقة العليا في سائر الأقطار والعصور. وإنى لا أرى مانعا من وجوب بقاء (البيانو) الغربي كما هو الآن على حاله إلى أن يحل محله البيانو الشرقي تدريجا، حتى لا تترك فراغا في فترة الانتقال تجدد في خلاله الأذهان وتفقد الأصابع ما كسبته من المراتة، بشرط ألا يعزف عليه إلا ما كان من مقامات ذات أنصاف كاملة، وموسيقانا غنية بها.

وإننى مبتلى اعتقادا وبقينا راسخا أننا لا يمكننا تنظيم الموسيقى بغیر اقتباس الآلات الغربية الراقية، سواء كانت ذات أصوات مطيعة أم ثابتة، بعد إدخال ما تقضى الحال بوجوب إدخاله عليها من التعديلات التي تلائم المزاج الشرقي. وإننا لانخشى على طابعنا الشرقي من هذه الآلات مادامت تنطق بحروف موسيقانا كاملة وتعبّر عن عواطفنا الشرقية.

وإنى لا يسعنى أن أختم عبارتي دون الإفصاح عما يخالج قواذى من التأثر العميق لما تجشمتوه من مشقات، وما تحمستوه من تضحيات غالية في سبيل معونتنا والنهوض بموسيقانا وإسداء النصيح إلينا بما لكم من غزارة علم وسعة اطلاع، وهو ما نحفظه لكم في سويداوات قلوبنا أبد الدهر وإنه لجميل راسخ تتناقله الأجيال المقبلة على مر الزمان.

ثم تلا أحد موظفي السكرتارية الترجمة الفرنسية للتقرير المذكور .

الرئيس — لقد تضمن تقرير الأستاذ محمد فتحى مسائل هامة ، ولكنا نأسف لأن الوقت لا يسمح بدراستها دراسة تفصيلية يترتب عليها أخذ قرارات من المؤتمر بشأن تلك المسائل ، وأرى أن يدرج هذا التقرير في أول عدد من أعداد المجلة الموسيقية التي وافق المؤتمر على إصدارها .

إميل عريان أفندى — إن بعض العبارات الواردة في الترجمة الفرنسية لتقرير الأستاذ محمد فتحى لا تطابق ما يقابلها في الأصل العربى .

محمد زكى على بك — إن الاعتماد سيكون على أصل التقرير الموضوع باللغة العربية ، وستولى لجنة تنظيم المؤتمر مراجعة الترجمة وتصحيح ما فيها من أخطاء ، على أن المسائل الأساسية في التقرير المذكور أصبحت مفهومة لجميع الأعضاء .

إميل عريان أفندى — لقد قدمت تقريراً للجنة الآلات أعرض فيه على بعض تصرفاتها ، وهذا التقرير لم يتل مع تقرير اللجنة .

محمد زكى على بك — إن هذا التقرير قد وضع بين أواق اللجنة ، وليس من شأن المؤتمر النظر فيه لأنه خاص بأعمال اللجنة الداخلية ، فإذا كان لحضرة العضو أى ملاحظات في المسائل المعروضة على المؤتمر ، فعليه إبدائها للمناقشة فيها .

السيد حسن حسنى عبد الوهاب — أشكر للأستاذ محمد فتحى عبارته المؤثرة ورغبته في العمل على إحياء الموسيقى العربية وترقيتها ، ولا أوافق حضرته على ما يقوله من استحسان إستعمال (البيانو) والآلات الغربية للتعبير عن الألحان والأنغام العربية ، وإنى أعتبر هذا الاستعمال كاستعمال الحروف اللاتينية في كتابة اللغة العربية .

الأستاذ نجيب نحاس — إن مسألة استعمال الآلات الغربية للتعبير عن الموسيقى العربية مسألة معروفة لدى جميع حضرات الأعضاء ، وقد كانت موضوع مباحثات ومناقشات طويلة ، ولو رجعنا إلى تاريخ الموسيقى الغربية لوجدنا أنها لم تصل إلى ما وصلت إليه الآن من قوة ومتانة وقدرة على التعبير إلا باستعمال الآلات المتعددة المختلفة الأنواع من كبير وصغير ، فإذا أردنا أن نرقى بالموسيقى العربية ونجعلها في مستوى الموسيقى الغربية من حيث القدرة على الأداء والتعبير ، وجب علينا أن نستعمل الآلات الغربية بعد إدخالنا ما يمكن إدخاله عليها من تعديل بحيث تصبح قادرة على أداء الموسيقى العربية ، وذلك بعد أن يتفق الرأي على

استعمال السلم الموسيقي المعتدل الذي يسهل استعمال تلك الآلات . إننا نرغب في أن تكون لنا جوقات عازفة كبيرة (أوركستر) يمكن استعمالها في الجيش وفي دور التمثيل وفي الحفلات العامة ، حتى يكون لموسيقانا القوة والمظهر الكبير اللذان للموسيقى الغربية ، أما الاقتصار على استعمال الآلات الشرقية المستعملة الآن فإنه سيؤدي حتما إلى قتل هذه الموسيقى وإلى إرغام الناس على الالتجاء إلى تعلم الموسيقى الغربية واستعمال آلاتها في منازلهم وحفلاتهم .

مدام لاغرنى — توجد الآن آلة موسيقية اخترعت حديثا ، وهذه الآلة تستطيع أن تؤدي جميع الأنغام والألحان العربية وتسمى "الموجات الموسيقية" (Les ondes musicales) وإني أوجه النظر إلى استعمال هذه الآلة في الموسيقى العربية الآن .

مسيو فيليب سترن — أنا أرى وجوب استبعاد المندولين من الموسيقى العربية ، وأرى أيضا إعادة استعمال الآلات المصرية القديمة كالهارب وغيرها .

محمد زكي علي بك — يجب علينا الآن أن نتجنب الكلام على الاختراعات الجديدة التي قدمت لينظر فيها المؤتمرون ، وهي آلات (البيانو) المختلفة التي يقول أصحابها إنها قادرة على أداء الموسيقى العربية . وقد تبين بلا جدال أن جميع هذه الآلات عاجزة عن أداء الموسيقى العربية كما هي معروفة لنا الآن وكما تعودت آذاننا سماعها ، وإذا ظهر في المستقبل أية آلة من الآلات الغربية أو الشرقية تستطيع أن تؤدي أنغامنا وألحاننا بلا تشويه فلا يكون هناك ما يمنع من استعمالها في موسيقانا ، على أنه يجب ألا يفوتنا أنه يجب قبل كل شيء إثبات السلم الموسيقي العربي المستعمل في مصر بطريقة تحدد جميع أنغامه بلونها الطبيعي ، ليتسنى لنا بعد ذلك معرفة ما إذا كانت تلك الآلات الجديدة تستطيع أن تؤدي أنغام سلمنا الطبيعي .

أما من جهة التأليف والتلحين الموسيقي ، فهذا أمر متروك للمصريين أنفسهم بدون حاجة إلى الاستعانة في ذلك بغيرهم من الأجانب .

والقول بأن موسيقانا في حالتها الحاضرة ليست صالحة إلا للتعبير عن عواطف الحب والغزل ، عاجزة عن تصوير أية عاطفة أخرى لا يطابق الحقيقة ، لأن الآلات الموسيقية الغربية تستطيع أن تصور أية عاطفة غير عاطفة الحب متى وضع المؤلف الموسيقي المصري لهذه العاطفة ألحانها بطريقة فنية مقبولة . العيب في الواقع ونفس الأمر لا ينسب إلى الآلات ، بل ينسب إلى المؤلفين والملحنين ، والقول باستعمال الآلات الغربية في الموسيقى العربية وإدخال الأساليب الغربية في هذه الموسيقى قول لا يمكن قبوله بحال من الأحوال ، لأن تحقيقه يؤدي إلى نتائج خطيرة وضارة ، إذ لا ينبغي على حضراتكم أن الموسيقى هي جزء غير قابل للانفصال

عن شخصية الأمة ، وحى من أكبر مميزاتها ، وهى تنشأ وترقى وتموت تبعا لنفسية الأمة وتطورها ، فإذا نحن أقدمنا على استبدال الموسيقى الغربية بموسيقانا فإنا نكون قد أبحرنا فى حق أنفسنا وفى حق بلادنا جرما كبيرا ، يضيع علينا شخصيتنا وقوميتنا ، ونكون فى الوقت نفسه قد أدخلنا فى بلادنا موسيقى بعيدة عن أذهاننا وقلوبنا ، ولا نستطيع أن نبارى فيها أصحابها الأولين فتكون وظيفتنا فى استعمال تلك الموسيقى مجرد التقليد ، وإنى أحمد الله الذى أتاح لهذه البلاد ملكا متشبعا بقوميته العربية ، لا يريد عنها بديلا ، ولقد بلغ من محافظته على هذه القومية أن ظهر بها كاملة غير ناقصة مع جميع رجال حاشيته عند ما زار البلاد الأوروبية فى العهد الأخير . ولقد كان لهذا المظهر السامى أثره الفعال فى نفوس جميع الأوروبيين ، ولقد عنى حفظه الله بأمر موسيقانا عناية خاصة ، وأكد وجوب الاحتفاظ بجميع مظاهرها ومميزاتها حتى تبقى دائما موسيقى عربية حافظة كيانها الذاتى فى المستقبل .

رعوف يكتا بك — فليحيى جلالة الملك

وقد ردد المؤتمر هذا النداء .

محمد زكى على بك مستمرا — ولست أدرى ما الذى يدعونا إلى استعمال الآلات الغربية واتخاذ الأساليب الغربية فى موسيقانا ، مع أننا سمعنا كثيرا ومرارا من جميع حضرات أعضاء المؤتمر الأجانب أن موسيقانا غنية بالحنان وأنغامها ، وأنها تستطيع أن تعبر عن كل وصف أو عاطفة ، وأنها موسيقى جديدة بالاعجاب والاحترام ؟ وكيف يجوز لمصرى أو عربى أن يستبدل بهذه الموسيقى التى تنفذ إلى قواده ولبه موسيقى أخرى يشهد أصحابها أنها عاجزة عن أن تجارى الموسيقى العربية فى هذا المضمار ؟

إنما يجب علينا إزاء موسيقانا الاحتفاظ بها كما هى مع العمل على ترقيتها ، وإنى فيما يتعلق بمسألة استعمال الآلات فى الموسيقى العربية أعرض على لجنة المؤتمر الاقتراح الآتى وهو : يجب الابتعاد عن استعمال كل آلة موسيقية يترتب على استعمالها تغيير فى طابع الموسيقى العربية ومميزاتها .

دكتور لانحمان — يقول الأستاذ نحاس إن الموسيقى العربية لا تعبر إلا عن الحب بينما الموسيقى الغربية تعبر عن كل العواطف ، والواقع أن الموسيقى شرقية كانت أو غربية لا تعبر عن العواطف إلا بطريقة عامة . وكان الملحنون العربون قديما لا يعنون إلا بعواطف ثلاث هى الحزن والفرح وما بينهما ، وإن من المسلم به أن كل طائف يستطيع أن يعبر بطريقة خاصة عن أية عاطفة ، إلا أنه من المحقق أنه لا يستطيع أن ينقل إلى آذان السامعين هذه العاطفة كما يتصورها ، ومن هذا يتبين أن مسألة التعبير عن العواطف لا علاقة لها بالآلات نفسها . والموسيقى الوصفية لا تتوقف على طريقة صنع الآلات ، بل على تخيل العازف أو الملحن .

الدكتور فارص — كلمة تحذير : إذا كان هذا المؤتمر لا يقرر استعمال (البيانو) الشرقى فإن مصر ستكون مضطرة إلى استعمال البيانو الغربى على الرغم من المؤتمر وغيره ، وهذا هو الخطر الذى ستكونون مضطرين إلى مواجهته . إن الموسيقى العربية تسمع فى كل مكان فى مصر معزوفة على البيانو ، فلمعارضة هذا التيار ومناهضة هذه الحركة يجب عليكم أن تختاروا لكم (بيانو) شرقيا وإن لم تفعلوا ذلك فإن موسيقاكم تتحول إلى الزوال ، وهذا يكون أمرا يؤسف له كثيرا بل قد يكون كارثة .

أحمد أمين الديك أفندى — أرى أن تعاد إلى العود كتابة الدساتين على رقبة كما كان الأمر فى قديم الزمان ، وأعارض فيما قرره اللجنة من عدم كتابتها على رقبة العود . إن لهذه الدساتين أهميتها فهى تساعد على ضبط أداء الأنغام .

الرئيس — إن المعروف فى تاريخ الموسيقى العربية أن هذه الدساتين لم تكن توضع على رقبة العود بقصد الاستعانة بها عند العزف .

السيد قدور بن غريبط — إن (البيانو) يدرس فى جميع البلاد العربية ويستعمل لعزف الموسيقى العربية ، ويظهر لى أنه آلة لا يمكن الاستغناء عنها .

السيد حسن حسنى عبد الوهاب — إن المؤتمر لم يحرم أحدا استعمال البيانو أو تعلمه ، ولكننا نرى وجوب الابتعاد عن استعماله فى الموسيقى العربية لأنه يفسدها ويتلفها .

وبعد مناقشة قصيرة بين فريق من حضرات الأعضاء قرروا بالاجماع ما يأتى .

أولا — الموافقة على ما جاء بتقرير اللجنة من إحالة الجزء الخاص باستعمال الآلات الممكن إدخالها فى الموسيقى العربية ومن بينها (البيانو) ذوالربع مقام إلى المجمع العلمى الموسيقى الذى قرر المؤتمر من قبل إبداء رغبته إلى الحكومة المصرية فى تأليفه .

ثانيا — الموافقة على اقتراح الأستاذ محمد زكى على بك ، وهو وجوب الابتعاد عن استعمال كل آلة موسيقية يترتب على استعمالها تغيير فى طابع الموسيقى العربية ومميزاتها .

ثالثا — الموافقة على عدم استعمال (البيانو) الغربى ذى نصف المقام فى الموسيقى العربية .

وانتهت أعمال الجلسة فى الساعة الأولى بعد الظهر .

رئيس الجلسة	شكرت الجلسة
بروفسير كورت زاكس	دكتور محمود أحمد الحفنى

محضر الجلسة السابعة

فتحت الجلسة السابعة في الساعة العاشرة من صباح يوم الأحد ٣ من أبريل سنة ١٩٣٢ برئاسة جناب البارون كارا دي فو وبحضور حضرات الأعضاء المذكورين بعد وهم :

الأستاذ محمد زكي على بك	مدام لافرنى	بروفسور هندميت
دكتور الحفنى	مسيو هنرى رابو	بروفسور دكتور فون هورنبوستل
مسيو كانتونى	مسيو فيليب سترن	دكتور لانمان
أحمد أمين الديك أفندى	مسيو فولرموز	بروفسور دكتور زاكس
إميل عريان أفندى	السيد حسن حسنى عبد الوهاب	بروفسور دكتور وولف
صفر على أفندى	دكتور فارمر	بروفسور دكتور فيللز
مسيو كوستاكي	بروفسور زامبيرى	مسيو سالازار
الأستاذ محمد فتحى أفندى	رءوف يكتا بك	مسيو شانتفوان
محمود على فضلى أفندى .	مسعود جميل بك	مسيو شوتان
محمد كامل حجاج أفندى .	وديع صبرا أفندى	مدام هرشر كليمان

وتولى أعمال السكرتارية حضرة الدكتور محمود أحمد الحفنى السكرتير العام للمؤتمر .

الرئيس - لم تجتمع لجنة المسائل العامة كما اجتمعت باقى اللجان لأنها رأت أنه ليس فى استطاعتها أن تقدم تقريراً برأيها قبل أن تقدم اللجان الأخرى تقاريرها بشأن المسائل التى عهد إليها فى بحثها . وقد رأت اللجنة لهذا السبب أن تشترك هى وجماعة المؤتمر فى جلسته الأخيرة فى البحث عن :

” خير الطرق التى تتبع لامتكان تنظيم الموسيقى العربية وترقيتها لتؤدي كل الأغراض المطلوبة من الموسيقى على العموم مع الاحتفاظ بطابعها “ .

وإنى أرى أن هذه المسألة قد تحددت وتعينت فى برنامج أعمال المؤتمر بوجوب المحافظة على طابع الموسيقى العربية ومميزاتها الخاصة ، وقد عرفنا الآن بعد سماع تقارير اللجان الأخرى المميزات الخاصة بالموسيقى العربية ، ولذلك أصبح من السهل علينا معرفة الأول والثانى يجب أن نتحاشاها ونتبعد عنها حتى لا نخرج بالموسيقى العربية عن تلك المميزات الخاصة . وأرى أنه من الواجب أن أضيف إلى أمنية المؤتمر ورغبته فى إنشاء جمع

علمى موسيقى أن يوضع بجانب ذلك نظام للسباقات ومنع الجوائز، ولقد صرح لنا حضرة صاحب الجلالة الملك برغبته الشديدة في أن تحتفظ مصر بموسيقاها الخاصة مع العمل على ترفيتها وإنهاضها . ومما لا جدال فيه أن الموسيقى العربية موسيقى راقية قابلة لكل رقى وتطور وهي جدرة بأن يحتفظ بها .

رءوف يكا بك — تلا كلمة باللغة الفرنسية برأيه في الاجابة عن خير الطرق الواجب اتباعها لترقية الموسيقى العربية ، وترجمتها كما يلي :

إذا كان المقصود بالتطور التعديلات المتعاقبة التي تدخل على الفن ، فما لا جدال فيه أن الموسيقى العربية مثل موسيقى أى بلد من البلاد ما برحت على مر الأجيال تسلك سبيل التطور ، وتدخل عليها التعديلات المتعاقبة . فان تاريخ الموسيقى العربية يدل على أنها سارت منذ أول عهدها إلى الآن سيرا بطيئا ولكنه معقول ومتمش مع تقدم المدنية عند العرب ، وملائم لحاجات العصور المختلفة ، ولكنا إذا وازنا بين الموسيقى العربية وزميلاتها الغربية فلا بد لنا من الاقرار بأنها ، وإن كانت لا تتركز على أكثر من مقامين اثنين ، أحدهما المقام الكبير والآخر الصغير، لما عدد ضخم من المؤلفات . مع أن الموسيقى العربية على الرغم من مقاماتها الشجية وأوزانها التي لا حد لها لم تبلغ مؤلفاتها من الكثرة ما بلغته أختها ، وهي بحالتها الحاضرة لم تصل بعد إلى درجة الرقى التي نتظر منها . وربما كان السبب في ذلك أن موسيقى العرب الأقدمين وحتى الحديثين منهم لم يستعملوا رموزا معينة لتدوين مؤلفاتهم الموسيقية ، فضايع بذلك عدد كبير من الألحان ، لم يبق لنا منه إلا إشادة الرواة بقيمته ، ومما لا شك فيه أنه لو استعمل العرب الكتابة في تدوين مؤلفاتهم الموسيقية ولو منذ عهد الدولة العباسية لاجتمعت لهم اليوم مكتبة ذات قيمة كبيرة من الوجهتين التاريخية والعلمية . ولا يخدر بنا مع ذلك أن نيامس لأن التقليد الموسيقى حفظ لنا الأغنية العربية القديمة في ثوبها الأصلي ، حتى إن المقامات وهي أكثر تميزا للموسيقى العربية استمرت تداولها ووصلت إلينا في جميع أشكالها حتى ما كان دقيقا منها . وقد أجمع الباحثون على أن الموسيقى الشرقية عامة والعربية خاصة تشبه منجما لم يبدأ بعد في استغلاله ، فما السبب في تأخر استغلال هذا المنجم إلى الآن ؟

إذا استطعنا دراسة هذا السبب ومعرفة على وجه التحقيق فاني واثق أننا نكون بذلك وجدنا الحل للسالة المهمة الواردة في مقدمة برنامج هذا المؤتمر ، لذلك فاني سأحاول من وجهة نظري الشخصية البحث عن أفضل طريق لتقديم الموسيقى العربية .

فن الثابت أيضا أن الموسيقى لغة وفن وعلم معا . (١) فهي لغة قبل كل شيء ، ولكنها لغة ، وإن كانت تقل في الدقة كثيرا عن أدنى اللغات من حيث بيان الموضوع الذي تتناوله ، لها في التعبير وفي التأثير قوة يستحيل أن تصل إليها أية لغة للكلام مهما بلغت من الكمال . (٢) وهي فن لأنها من عمل

الروح الانسانية التي تنظر دائما إلى المواد التي تضعها الطبيعة تحت تصرفها نظرة تريد بها جمالا وتخلع عليها ثوبا شعريا وتقربها من المثل الأعلى . (٣) وهي علم لأنها في النهاية ترجع العناصر التي تتكون في القناعة الفنية إلى الأعداد والتراكيب الناشئة عنها .

فقد نشأ الفن عن اللغة لأنه بدونها لم يكن له أن يوجد، ثم ظهر العلم لشرح الفن وتدعيمه بإرشاده في تطوراتهِ وتسديد خطاه حتى لا يضل الطريق . لذلك قيل بعدم وجود فن بغير علم ، ولقد شهد بذلك جميع أساتذة الغرب .

ويبين هذا التقسيم الذي اقتبسته من كتاب التربية الموسيقية تأليف صديق المأسوف عليه المسيو ١ . لافنيك، أن الفن والعلم يجب أن يسيطرا على الثقافة الموسيقية في كل بلد، وأن لكل من هذين الدورين مظاهر مميزة ، ولكن كل منهما ضروري للآخر . فإذا نظرنا إلى الغرب وجدناهما متمشين في تناسق وفي تعاون متبادل يؤدي بهما إلى الكمال ، أما في الشرق فنجد الفن وحده هو الغالب وأن الموسيقى فيه تدرس من الوجهة العملية ليس غير، إذ يوجد موسيقيون ليس لهم إلمام بقراءة الموسيقى وبكتابتها، ولكنهم يؤلفون قطعاً موسيقية تحوز إعجاب العالم . فالموسيقى يتكون بتعود أذنه النغمات الموسيقية القديمة التي تناقلها الخلف عن السلف بمجرد السماع، وبعبارة أخرى إنه يتكون بحفظ القطع الموسيقية القديمة عن ظهر قلب ، وقد نشأت طبقة جديدة من المؤلفين في الثلاثين سنة الأخيرة استطاعوا تدوين مؤلفاتهم بشيء من الدقة تتفاوت درجته، ولكن ذلك لا يكفي، إذ لا تزال معلومات الموسيقيين الشرقيين العلمية ينقصها الشيء الكثير حتى تكون وافية .

إن كل آلة موسيقية تعوزها الأساليب (Méthodes) الخاصة بها، وإن الموسيقيين الذين يستعملون الآلات الوترية ذات القوس أو ذات النبر غير متفقين فيما بينهم فيما يتعلق بطريقة العزف الفنية على هذه الآلات، لأنهم لا يتبعون أساليب (Méthodes) مكتوبة وفقاً لمقتضيات الموسيقى الشرقية، فكل عازف له أسلوبه الخاص، وهذا هو السبب في أنه إذا عزفت أية قطعة موسيقية على آلتين معا من المكان فإنه قلما يكون لها الأثر المطلوب من جمال الفن، لأن جرة القوس على الآلتين ليست في الغالب واحدة، والحقيقة أن معلومات الموسيقيين العلمية سطحية جداً، لأنهم يجهلون التركيب العلمي للقامات والأوزان التي يستعملونها، ولا يمكنهم تحليلها تحليلاً علمياً . ولا غرابة في ذلك لأن سلم الموسيقى الأساسي المستعمل مع أصواته الأربعة والعشرين غير المتساوية لم يقره إلا الآن الموسيقيون المشتغلون بها، ولم يتفق على حل نهائي لمسألة تحديد نسب الأرقام التي قد توجد بين الدوجتين الدوكاه والسيكاه اللتين في مقام البياتي الذي يعتبر مقاماً بارزاً في الموسيقى العربية .

وإذا تركت الثقافة الموسيقية الشرقية تجرى مجراها الحالى فان الموسيقى العربية تستمر بطبيعة الحال في تطورها التقليدى البطيء وفقا لأذواق الفنانين الذين يظهرون من آن لآخر في هذا الميدان . ولكن لا بد أن نتوقن أنه في هذه الحالة لا يمكننا الحصول على طبقة من المؤلفين والفنانين النابغين والمشتغلين بنظريات الموسيقى والمؤرخين والناقدين ، وهى الطبقة التى تستطيع أن تحقق تطور الموسيقى العربية الذى نتوق إليه من زمن تطورا يتفق هو ومقتضيات العصر الحاضر . وليس ثمة إلا وسيلة واحدة لتحقيق هذا الغرض ألا وهى إعداد طبقة من الموسيقيين الناشئين المزودين بمعلومات علمية وعملية في فن الموسيقيين الشرقية والغربية . وربما استرعى نظر بعض زملائي الأفاضل عدم إدراج موضوع إمكان إدخال فن الاصطحاب (الهارموني) على الأغنية العربية الذى كثيرا ما دارت حوله المناقشات في ضمن المسائل التى ستبحث في هذا المؤتمر . وإنى أرى أن ذلك هو عين الصواب بالنسبة لجدول أعمالنا . ففى الواقع أنا مقتنعون بأن الموسيقى العربية تفقد كثيرا من صبغتها الذاتية إذا استعملت فيها آلات مصنوعة على حسب السلم المعتدل المقسم إلى ١٢ نصف مقام . فان محاولة اقتباس فن الاصطحاب الحديث المبني على السلم المذكور يكون حتما بعيدا عن المنطق والصواب .

فاتنا نرى فعلا أن النظام الصوتى العربى يختلف اختلافا كبيرا ، إذ يشمل سلام مقامات عدة بينما النظام الغربى ليس فيه إلا سلمان أحدهما للقام الكبير والآخر للقام الصغير .

وبعد هذه الملاحظة أعود إلى الكلام في موضوع إعداد طبقة من الموسيقيين الناشئين الذين يرسمون بأنفسهم أفضل الطرق لتطور الموسيقى تطورا حسنا لما لهذا الموضوع من الأهمية . لا بد لبلوغ هذا الغرض الذى بتحقيقه يتسع مجال الموسيقى العربية من أتمام تنظيم معهد الموسيقى الشرقى الحالى بإضافة المواد الآتية إلى برنامجه :

١ — علم النظريات الطبيعية والرياضية الخاصة بالموسيقى المصرية .

٢ — علم مقارنة الموسيقى الشرقية بالموسيقى الغربية .

٣ — علم القواعد الخاصة بالمقامات والأوزان .

٤ — علم مطابقة الكلام والموسيقى العربية .

فضلا عن ذلك فان طلبة هذا المعهد يجب أن يحصلوا على معلومات علمية وفنية في الموسيقى الشرقية .

أما فيما يختص بتدريس الموسيقى في مدارس الحكومة المصرية ومدارس بلاد الشرق الأدنى الإسلامية ،

فبالضرورة ماسة إلى أن يوضع لها كتاب (ميتود) غير منقول عن المؤلفات المماثلة له في الغرب ، بل يكون

وضعه وفقا لقواعد الموسيقى العربية ، وذلك مالم يتحقق لآن ، مع اتباع الأسلوب السهل الذى جرت عليه الموسيقى الغربية القديمة .

فان النشء فى بلاد اللغة العربية الذين يتلقون دروس الصولفيج وفقا للأسلوب الأوربى لن يصبحوا أبدا موسيقيين ماهرين وهذا هو رأى جناب البارون دى ارلانجر الذى أشاركه أنا فيه ، ولكنى أرى واجبا على أن أصرح بأنى لاحظت مع مزيد الأسف أن الأساليب الأوربية متبعة فى القاهرة نفسها .

فالحاجة ماسة إذا لآن تنشئ وزارة المعارف العمومية مجمعا علميا للموسيقى يؤلف من أشخاص مشهود لهم من العالم أجمع بالكفاية ومن يعتد برأيه فى الموسيقى الشرقية وذلك لاعداد هذا الكتاب الذى لابد منه لتوجيه حركة الثقافة الموسيقية العلمية وموالاتها باستمرار فى القطر المصرى ، المعتبر بلا نزاع المركز الأساسى للموسيقى فى بلاد الشرق الأدنى الإسلامية .

ومن المرغوب فيه أيضا أن يصدر المجمع العلمى مجلة شهرية باللغتين العربية والفرنسية تتضمن أبحاث الأعضاء العلمية والتاريخية والنظرية ، وأبحاث علماء الموسيقى فى الشرق والغرب . فان مثل هذه المجلة تتبع للأوساط الموسيقية فى الغرب أن تتبع كل ما يحدث فى عالم الموسيقى فى مصر . ولا يخفى مالمالك من النتائج الحميدة . ومن المفيد جدا إنشاء كرسي لتاريخ ونظريات الموسيقى العربية بالجامعة المصرية للقضاء على الآراء الفاسدة المنتشرة ضد الموسيقى المصرية حتى لا تتأثر بها الناشئة المتعلمة فتشب على حب موسيقاها الوطنية عن دراسة تامة .

ويحدر أيضا بالوزارة أن تنشئ مدرسة خاصة لتخريج أساتذة فى الموسيقى . وإلى أن يخرج أول دفعة من الحاصلين على دبلوم هذه المدرسة يتحتم على المدرسين الحاليين أن يتلقوا دراسة تؤهلهم لتدريس الصولفيج العربى الجديد الجارى إعداده .

فاذا بدئ من الآن فى اتخاذ التدابير اللازمة لذلك فلا شك فى أنه بعد قليل من الزمن يصبح لدينا طبقة من الموسيقيين الناشئين ذوى العلم تختلف تمام الاختلاف عن فئة الموسيقيين الحاليين الذين ليس لهم إلا ما كسبوه من الخبرة والمرانة . وهذه الطبقة الجديدة هى التى يرجى منها تحقيق نهضة الموسيقى العربية . فينشأ فى مصر فن موسيقى غنى شائق يدهش ازدهاره جميع محبي الموسيقى وعشاقها . وختاما أرجو من المؤتمر أن يقرر طبع كلمتى هذه .

بروفسور دكتور فيللز — أشكر حضرة رؤوف بك على عبارته القيمة وأود أن ألاحظ أن جميع المسائل التى أشار إليها فيها قد درستها لجنة التعليم التى طابعت أيضا الاجابة عن السؤال الخاص بالمسائل العامة ، وقد تضمن تقريرها الطرق الموصلة لإنشاء عصر جديد للتعليم والتأليف الموسيقى . وفى اعتقادى أنه

بعد أن تخطو الأمة في سبيل التعليم الموسيقى خطوات واسعة موفقة يظهر في الوجود مؤلفون وملحنون يستطيعون أن ينهضوا بالموسيقى العربية خير نهوض .

دكتور روبرت لانمان — تلا كلمة باللغة الفرنسية ترجمتها كما يلي :

تجتاز الموسيقى العربية أزمة . فكثير من الموسيقيين والسامعين قد مجوا سماع الموسيقى المتوارثة التقليدية ، فهم يرون أن عصرا تبدلت فيه الحياة في كثير من مناحيها حرى به أن يشق له في الموسيقى سبيلا جديدة . وكما أنهم اتخذوا العلم والفن الأوروبيين مثلا يحتذونه فهم ينفون أيضا النسيج على منوال أوربا حتى في تطورها الموسيقى ، ولكن هذا الرأي قائم على سوء فهم لمعانى الرقى . فثمة تقدم تم في الطب وفي علم الصحة وفي الصناعات وفي كثير من شؤون الحياة ، ويجب اقتباس أحسن ما في هذه من أى بلد كان . إن كل اصطلاح كيميائى صحيح في مصر وفي أوربا على السواء ، ولا وجه لرفضه بدعوى أنه أجنبي ، ولكن الفن ولا سيما الموسيقى لا يمكن أن يجرى عليها حكم الصحة أو الخطأ فانها عبارة عن روح الأمة ، وقد تصاب النفس بتغير فيها ، ولكن هذا التغير لا يمكن أن يصدر إلا من ذات أعماقها ، والشعب الذى يقتبس موسيقى شعب آخر يدل بذلك على أن نفسه قد ماتت .

وإليك مثلا يدل على سوء فهم بعض الشرقيين لمعنى التقدم في الموسيقى . قال لى أحد الموسيقيين الذين سافروا إلى أوربا "إنا متأخرون من جهة فن الصوت فان أصوات المغنين الأوروبيين أبعد مدى وأشد قوة فهي تسمع بأذن جهد قاعة بها ثلاثة آلاف شخص وتظهر على فرقة من العازفين . إلا أننا نحبب بأن إسماع جمهور عظيم لا يعد تفوقا ، وإنما ذلك يدل فقط على اختلاف اجتماعي ، فلعلة كان في أوربا في غابر الأزمان فن صوتى شبيه بما هو في الشرق اليوم . إن أهم البواعث التي أدت إلى إحداث جديد في الفن لم تنشأ عن تحوّل في الأذواق ، ولكنها نشأت من تبسيط الفن وتقريبه للجمهور ، إذ صار منذ ذلك أمرا لازما إسماع الجماهير . فإذا كان الفن الصوتى الشرق قد حق عليه أن يقع له هذا التحوّل نفسه فذلك مسألة للمستقبل وعنده حلها وعلى كل حال يمكننا أن نعتبر ذلك تقدما . وكثير من المزايا الخاصة بالغناء الشرقى تضع مع هذا . ومثل ذلك يقع في موسيقى الآلات ، فلعلة وقتئذ يطرح الطنبور جانبا بما امتاز به من خاصة صوته ، وهذا ما لا يصح وقوعه ، ولا يصح أن نكون فيه من المتسبين .

كذلك لا يعد الاختلاف الفاصل بين الموسيقى الشرقية والموسيقى الأوروبية تقدما للموسيقى الأوروبية . فان المعنى العربى لا يحدد كل الحرية في غنائه لأن ما يقنيه محدد له من الملحن بطريقة جلية واضحة ، وهذه الرابطة التي بين المعنى والملحن لها في التاريخ أصل وأساس ، ولكنها ليست في ذاتها تقدما ، إذ كان المعنى لا يملك من التصرف إلا مقدارا ضئيلا فقد اصطلاحوا على ألا يراعوا فيه إلا الوسائل المسادية أو الصوتية

خاصية . وليس غالبا إلا لاعبا بختجرتة . أما في الشرق فان موهبتي التلحين والغناء يجب اجتماعهما عند الموسيقى الواحد ، ولا سيما في " التقسيم " إذ عليه أن يبرهن في آن واحد على ما عنده من قوة التصور والمهارة الفنية . وإذا كنت أحسن فهم الذوق الشرق فهم يتجاوزون عن نقص الوسائل عند الفنان ولا يتجاوزون عن ضعف معلوماته .

وليس عجيبا أن يضحك الناس من اقتراح يرمى إلى اقتباس الشرق لفن الطهى الأوربي ، فإذا كان الأمر كذلك فلماذا إذا نتقدم باقتراح يشبه ذلك الاقتراح في الفن الموسيقى ؟ وإنما الجدير بالتؤمّر هو بذل الجهد في تشجيع رعاية التقاليد . ومن الوسائل المؤدية إلى المحافظة على هذه التقاليد عرض تطورات الموسيقى عند الأمم المختلفة والتدليل بذلك على أن كل واحدة من هذه الموسيقىات لها ميزتها الخاصة ، ويمكن مع هذا التشجيع حفظ التقاليد . وعلى السلطات تشجيع ذلك باستخدام الموسيقى والآلات الفردية في حفلات عامة وتوزيع الجوائز في المدارس . وقد تبين من تقرير لجنة التسجيل أن لكل جهة موسيقاها الخاصة التي لا ينبغي هدمها في سبيل أية موسيقى أخرى . ويمكن دون أي تردد ترك التلحين الموسيقى لذوى الفن . ولا ريب أنه سيكون للموسيقى الغربية بعض الأثر في بعض التأليف الشرقية ، كما سيكون ضرر هذه الموسيقى الأوربية بقدر تغلغل الردىء منها في الموسيقى الشرقية مما يزرى بها ، ولكن قد أقر عيني علمي أكثر من مرة بأن الحفاوة بالثلاثين المختلفة التي عمل فيها بروح الموسيقى الأجنبية كانت على العموم ضعيفة بالنسبة إلى الحفاوة العظيمة التي تلاقها الموسيقى الأهلية الأصلية . وليس مستوى الموسيقيين المحترفين الفني وفائدة السامعين هما فقط مبعث اهتمامنا لمستقبل الموسيقى الشرقية ، ولكنه إحساس الجمهور الموسيقى الذي كثيرا ما تنبعث مظاهره من تلقاء ذاتها في الحياة اليومية .

مسيو فيليب سترن — أرى أن إدخال الهارموني على الموسيقى العربية أمر مكروه ويتلفها إتلافا تاما ، وقد تبينت لي هذه الحقيقة من التجربة التي قام بها هذا المعهد بإنشاء فرقة (أوركستر) تعزف الموسيقى العربية بطريقة التوزيع مع الهارموني . وأرى أنه يجب الابتعاد عن ذلك والعمل على ترقية الموسيقى العربية مع الاحتفاظ بكيانها ، فهي موسيقى غنية بالحنان وأنغامها وليست في حاجة إلى إدخال الهارموني فيها .

وديع صبرا أفندي — تكلم عن إمكان إدخال الهارموني في الموسيقى العربية متى استعمل السلم الموسيقى المعتدل بدلا من استعمال السلم الموسيقى الطبيعي المستعمل الآن .

مسعود جميل بك - تلاكلمة باللغة الألمانية وملخصا لها باللغة الفرنسية، وترجمة الكلمة المذكورة كما يلي :

يلوح لنا أنه يجب قبل كل شيء، تحديد معنى الارتقاء، فقد يفهم من ناحية أن معناه التطورات الطبيعية للإبتكار، ومن ناحية أخرى قد يعنى النتيجة التى تتجم عن مختلف الشؤون الاجتماعية الجملة التى يستحيل وضع مراقبتنا عليها. وأمام هذا المعنى يمكن أن يتكيف فى أنفسنا معنى الجمال بالنسبة إلى الأشكال والألوان وغير ذلك من العناصر الأخرى . ومن ثانيا هذه الملاحظات يمكن درس تاريخ الفنون الجميلة عند الشرقيين والغربيين، فقد تطورت موسيقى الشرق الأدنى فى مصر وشمال إفريقيا وبلاد العرب وتركيا تطورا مختلف الوجه كما هو الحال فى سير تطورها الآن . وعلى الرغم من هذا التطور فإنها احتفظت بطابعها الذاتى بطريقة غير محسوسة، وهذا برهان على أن هذه الموسيقى سارت فى طريقها وارتقت فى قوانينها . والنتيجة التى يمكن الاستفادة منها هى (١) أن تراعى التربية الموسيقية وأن تهتدى بالمعنى العميق للطابع الأساسى للموسيقى الشرقية، ومن أجل ذلك توجه العناية إلى حل المعضلات النظرية والعملية فنيا وعمليا، وهذا كما يبدو هو الغرض من الأعمال الأساسية للمؤتمر (٢) وإن أردنا أن نتفهم تقدم الموسيقى العربية بتحويلها من صوت واحد (Homophone) إلى تعدد الأصوات (Polyphone) فلا بد أن نتقدم بالملاحظات الآتية :

أولا - لا بد أن تقابل مصاعب فى التأليف الموسيقى إذا رغبتنا فى إدخال الهارمونى إلى الموسيقى العربية .

ثانيا - القياس بالموسيقى الروسية والمجرية أو الإسبانية قياس غير كاف أو أنه قياس مع الفارق .

ثالثا - على الرغم من نجاح مؤلفات تركيا فى باريس وفيينا فإنه يلاحظ أنها فى تأليفها قد حادت عن طابع الموسيقى الشرقية، وأكثر ما يقال عنها أنها تعتمد على نمط موسيقى (ر. كورساكوف والبينس) وهذا هو أيضا السر فى عدم نجاح هذه المؤلفات بين الأتراك أنفسهم .

رابعا - أخذت مصر وتركيا تدخلان على موسيقاهما ضربا من التلحين الأوربى المصحوب بالهارمونى المفكك وفى ذلك تدهور ثقافة الموسيقى القديمة .

خامسا - وبما يدعو إلى الاهتمام ما يمكن أن يقال فى هذا الموضوع من تحول ميل الشرقيين إلى الذوق الأوربى بوجه عام .

سادسا - وإنى لأجد على حسب رأى أن أية محاولة فى إدخال تعدد الأصوات فى الموسيقى الشرقية لا يكون تطورا بل تغييرا كليا .

سابقا — ورأى أننا إذا أردنا ترقية الموسيقى الشرقية وجب علينا ألا نخليها على مخاطر تسوقها إلى الهلاك ، بل يجب أن نكلها إلى فنيين قد تعمقوا في مختلف الثقافات الموسيقية .

بروفسور هندميت — أرى أن حقيقة المسألة ترجع إلى شخصية المؤلف المصرى (الملحن) فى المستقبل وليس فى الاستطاعة التكهن بما سيكون عليه من استعداد وميل . وهذا المؤلف الذى سيظهر فى المستقبل هو الذى سيترسم لنا الطريق الذى تسير فيه الموسيقى الغربية فى تطورها المستقبل .

مسيو كانتونى — إني أعذر عن عدم استطاعتي الاشتراك فعليا فى جميع أعمال المؤتمر وجلساته لكثرة أشغالي الأخرى المتعلقة بوظيفتي . أما من جهة إدخال الهارموني فى الموسيقى العربية فقد كنت أول مجازف بهذه التجربة ، التى وجدت لها محبذين ومستمعين من بين الفنانين والمستمعين ، وفى اعتقادي أن المستقبل وحده هو الكفيل بترجيح إحدى الكفتين .

مسيو هنرى رابو — إني أوافق تمام الموافقة على ماقرره البروفسور هندميت ، وفى اعتقادي أنه ليس من وظيفة المؤتمر تحديد برنامج الموسيقى فى المستقبل ، لأن المستقبل ليس ملكا لنا نحن رجال الوقت الحاضر بل هو ملك رجال الموسيقى فى الأجيال المقبلة ، وسيكون مصير ترقية الموسيقى العربية والمحافظة على مكانها متوقفين على مقدرة المؤلفين المصريين فى المستقبل ، ليجب والحالة هذه أن نترك للموسيقى العربية حرية التقدم والترقى على الصورة التى تتفق هى وأحوال الأجيال المستقبلية .

مسيو شانتقوان ، وافق على ما أبداه المسير رابو .

وبعد ذلك جرت مناقشة اشترك فيها المسير رابو والبروفسور فيلار والبروفسور هندميت والبروفسور هورنبوستل والدكتور الحفنى انتهت بوضع القرار الآتى الذى وافقت عليه جماعة المؤتمر بالإجماع وهذا نصه :

إن جماعة المؤتمر التى تقدر باجماعها جمال الموسيقى العربية فى الماضى والحاضر ، تعارض فى كل تقليد أعصى للموسيقى الغربية ، وهى ، وإن كانت توصى باجتناب كل ما من شأنه تعطيل ترقية الموسيقى العربية ترقية حرة من جميع الوجوه ، تحم أن يكون تعليم الموسيقيين المصريين جاريا على حسب تقاليد الموسيقى العربية ، وعلى حسب ماقررتة اللجنة السادسة لجنة التعليم الموسيقى من المقترحات التى أقرها المؤتمر .

ثم رفعت الجلسة وكانت الساعة الثانية عشرة والنصف ما

رئيس الجلسة

سكرتير الجلسة

كلارا دى فو

دكتور محمود أحمد الحفنى

الفصل الرابع

العرض الموسيقي بدار معهد الموسيقى الشرقى

ظلت اللجان السبع للمؤتمر منكباً على أعمالها صباحاً ومساءً تواصل أبحاثها وتدوّن تقاريرها فلم يكن ميسوراً لأية لجنة منها سماع الفرق الموسيقية، سواء منها المصرية أو الوافدة على المؤتمر من الخارج، غير لجنة التسجيل التى كان من برنامج أعمالها الاستماع لهذه الفرق واختيار المقطوعات التى تسجل .

ورغبة فى أن تتاح لجميع أعضاء المؤتمر والمشاركين فى لجانه فرصة سماع هذه الفرق المختلفة وفى أن تيسر على قدر المستطاع هذه الفرصة للجمهور أيضاً ، قررت لجنة تنظيم المؤتمر إقامة حفلات موسيقية ليلية بدار معهد الموسيقى الشرقى .

وقد أقيمت فعلاً تلك الحفلات فى كل مساء ابتداء من مساء يوم ١٥ من مارس سنة ١٩٣٢ لغاية الثانى من أبريل سنة ١٩٣٢ من منتصف الساعة العاشرة مساءً حتى منتصف الليل . وكان لكل ليلة برنامج خاص تشترك فيه فرقتان ، إحداها من الفرق الوافدة على المؤتمر والثانية مصرية يمثّل برنامجها بقدر الأمكان برنامج الفرقة الأولى ، فتؤدى كل منهما فاصلة موسيقية خاصة بها ، وبذلك تتاح الفرصة أيضاً للمقارنة بين الفرق المختلفة فى النوع الواحد من الموسيقى .

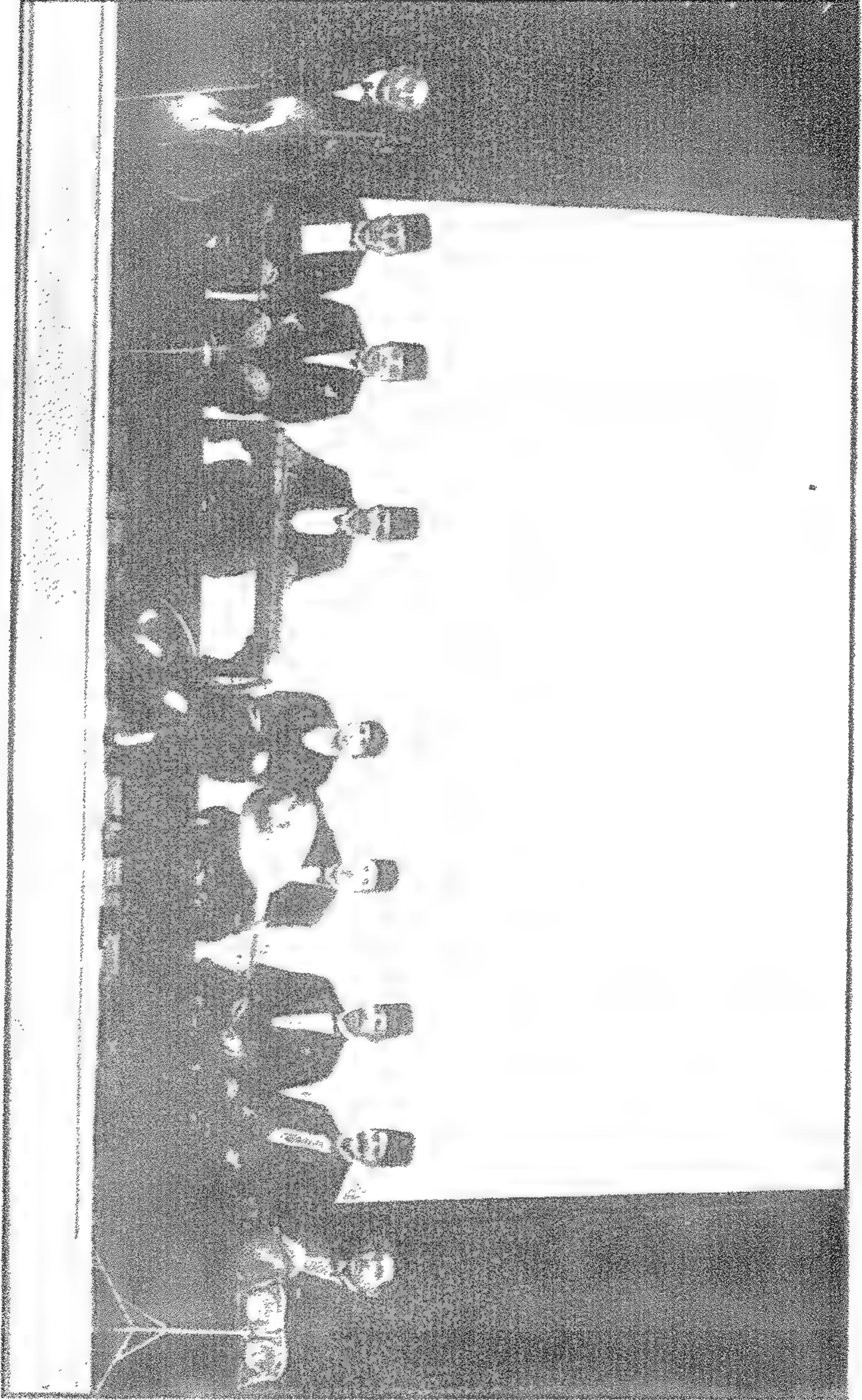
ولقد أثبتنا ملحفاً بتقرير لجنة التسجيل فى الفصل الثانى من الباب الثانى يبين المقطوعات التى تم تسجيلها من موسيقى تلك الفرق ، وفى البيان المذكور ما يعنى عن إعادة ذكر المقطوعات الموسيقية التى عرضت فى تلك الليالى والفرق التى قامت بتأديتها .

وبناء على رغبة لجنة التعليم الموسيقى فى مشاهدة نماذج من موسيقى مدارس وزارة المعارف التى أصبحت فيها الموسيقى مادة أساسية فى ضمن مناهجها المقررة ، قد أقيمت بمعهد الموسيقى الشرقى حفلة عرض مدرسى شهدها جميع أعضاء المؤتمر فى ظهر يوم الأحد ٣ من أبريل سنة ١٩٣٢ اشترك فيها تلاميذ رياض الأطفال والسنة الأولى من مدارس البنات الابتدائية بالقاهرة وقامت بعرض نماذج مختلفة من الأناشيد والألعاب الموسيقية وفرق الأطفال والطرق المختلفة المتبعة فى تعليم الموسيقى بالمدارس .

وفىما يلى مجموعة من صور الموسيقيين جماعات أو أفراداً وصور من العرض المدرسى .

مجموعة

من صور الموسيقيين والآلات الموسيقية ، وصور من العرض المدرسي



فرقة الانسة أم كلثوم إبراهيم المطرية المصرية - تعزف في المؤتمر



فرقة العقاد الكبير بمعهد الموسيقى الشرقى - تعزف فى المؤتمر



فرقة المزمار البلدى (مصرية) - تعزف فى المؤتمر



فرقة العريس بالأردن (مصرية) - تعرف في المؤتمر



الفرقة السورية في المؤتمر



الفرقة العراقية في المؤتمر



الفرقة التونسية في المؤتمر



الفرقة الجزائرية في المؤتمر



الفرقة المراكشية في المؤتمر



الآنسة أم كلثوم إبراهيم المطرية المصرية



مغنى الفرقة العراقية في المؤتمر



مفنى الفرقة التونسية فى المؤتمر



العود المصرى



عازف بالعود (مصرى)



عازف بالعود (عراقي)



لأعازف بالعود (تونس)



لأعازف بالعود (تونس)



عازف بالعود (جزائری)

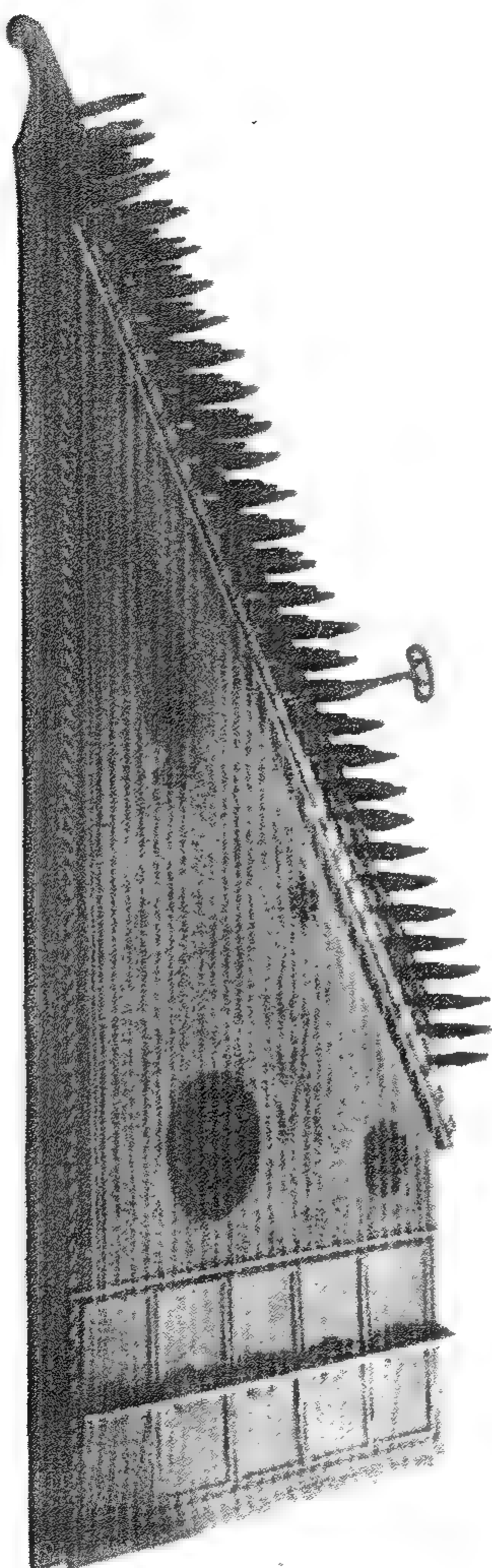


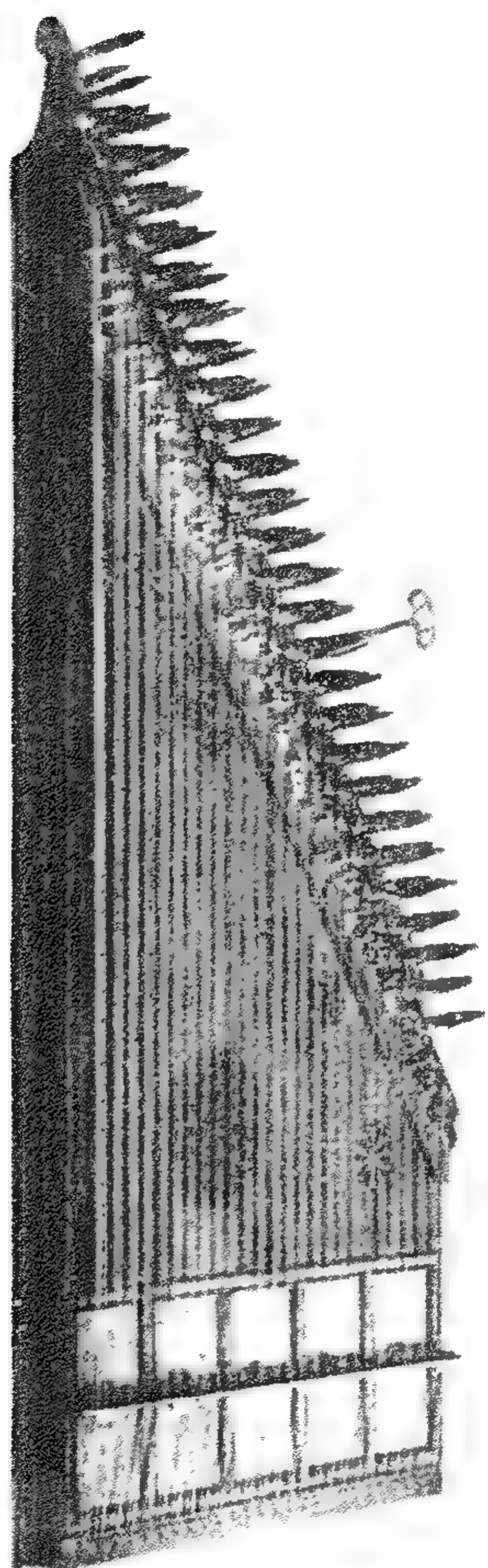
عازف بالعود (مراكشي)



عازف بالعود (مراكشي)

آلة القبانون





القانون نو العرب (مصري)



عازف بالقانون (مصري)

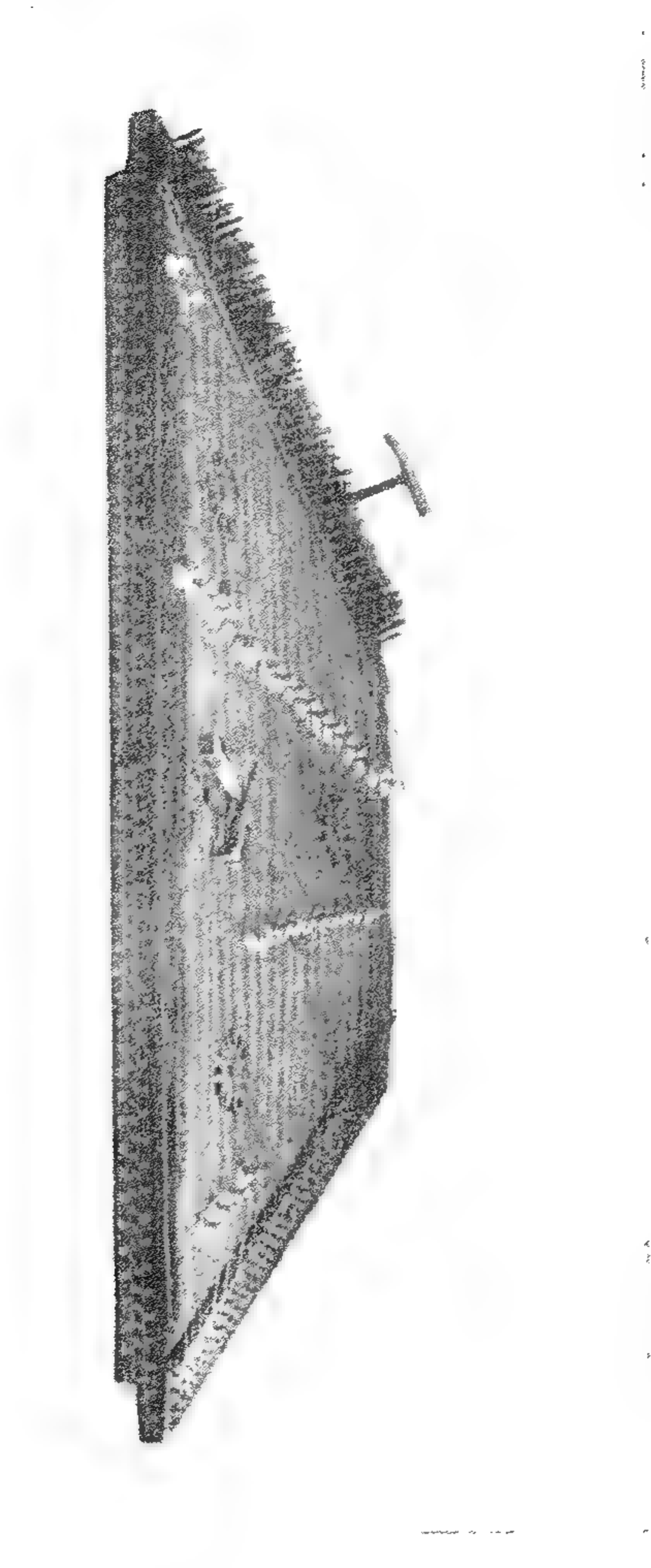


عازف بالقانون (عراقي)



عازف بالقانون (عراقي)

آلة السحق

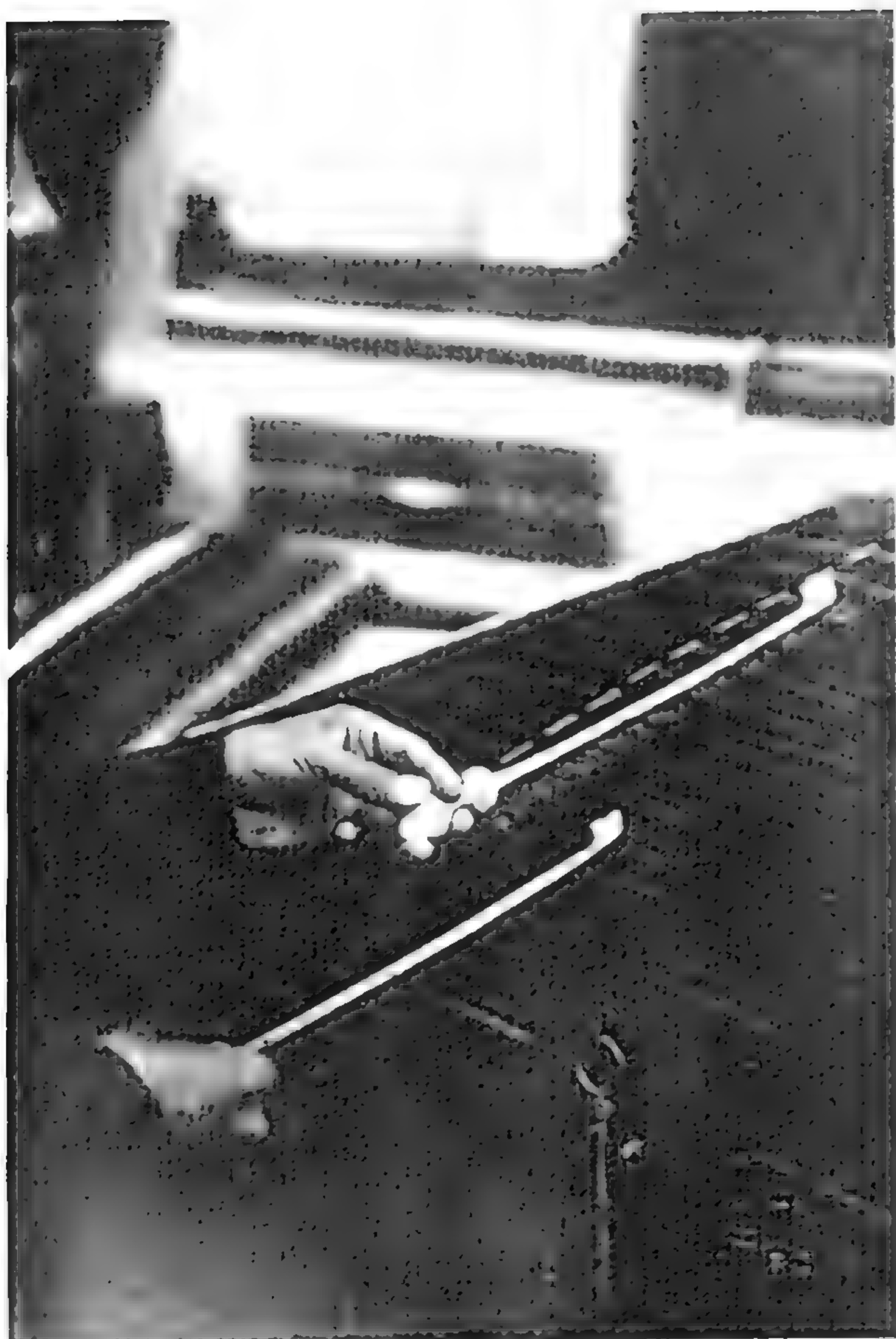




عارف بالسليم (مصري)



عازف بالسنتور (عراقي)



عازف بالسنتور (عراقي)



عازف بالسنتور (عراقي)



آلة الكمنجة (الكمان)



عازف بالكمنجة (مصرى)



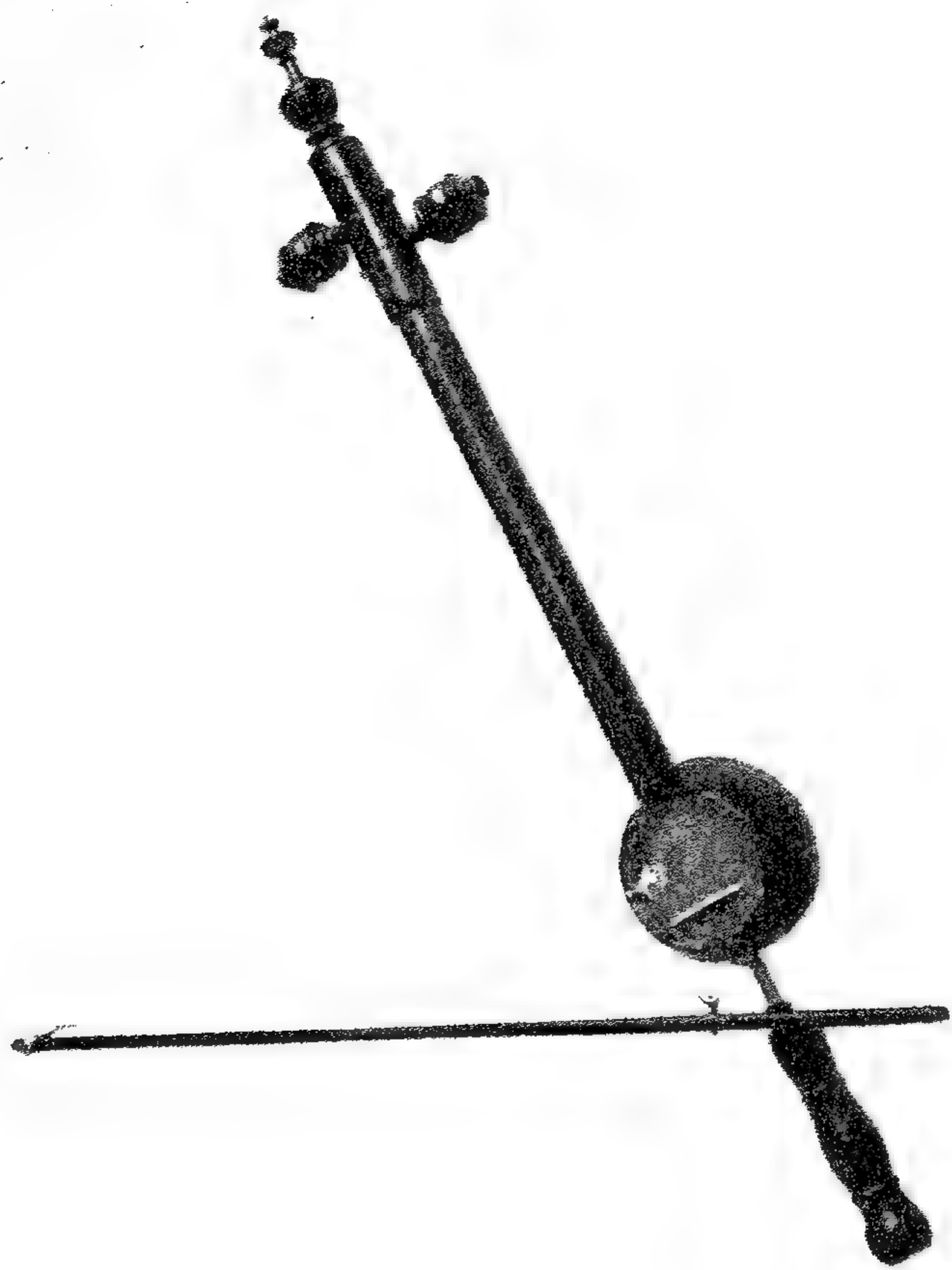
عازف بالكمنجة (عراقي)



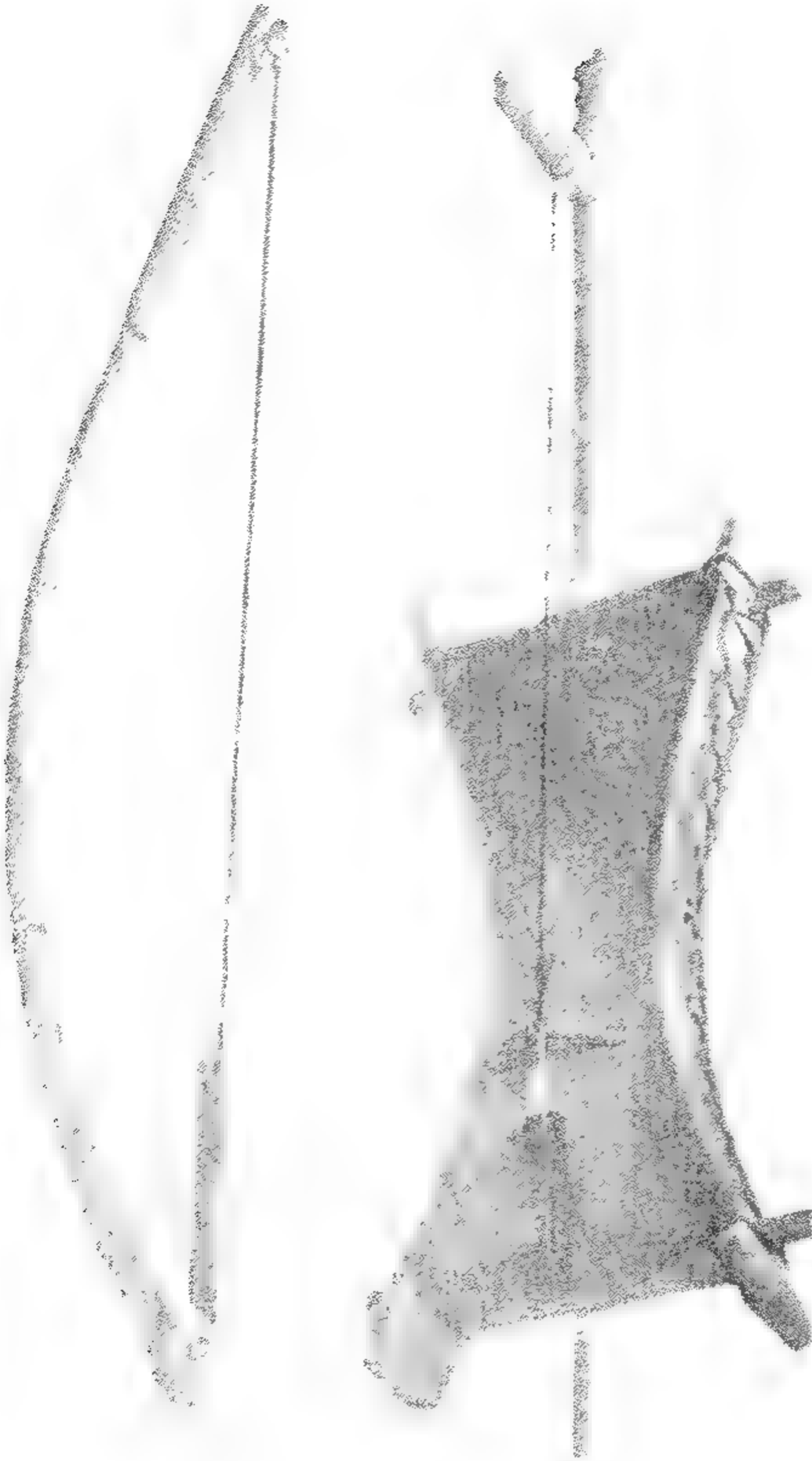
عازف بالكمنجة (مراكشي)



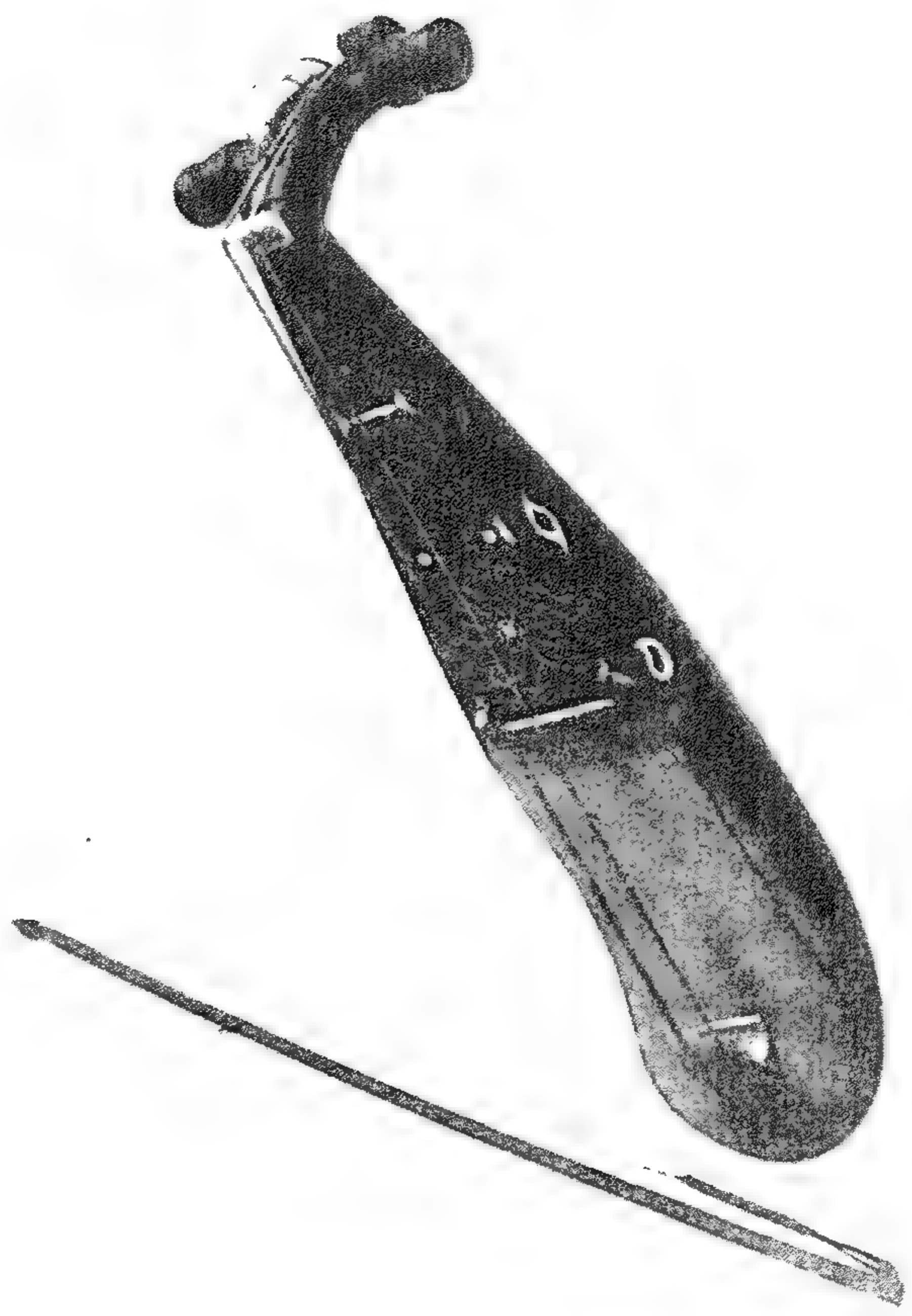
عازف بالكمنجة (مراكشي)



ریاب مصری



الرباب المعروف برباب الشاعر



رباب بلاد المغرب



الرباب التركى المسمى بالكمنجة (والمعروف فى مصر بالأرنجة)



عارف النوربان (مصري)



حافظ اسماعیل (مصری)



عارف نانوتاب (عراقی)



عزت خان (عزت خان)



عازف بالرباب (جزائری)



عارف مانریاب (هراتری)



عازف بالرياب (مراكشي)



آلة الطنبور



عازف بالمندولين (جزائري)



نای صغیر



نای کبیر



عازف بالنائی (مصری)



عارف مالکای (مصری)



المزمار البلدي

الجور أو السيس



الأرغول الكبير (مصرى)



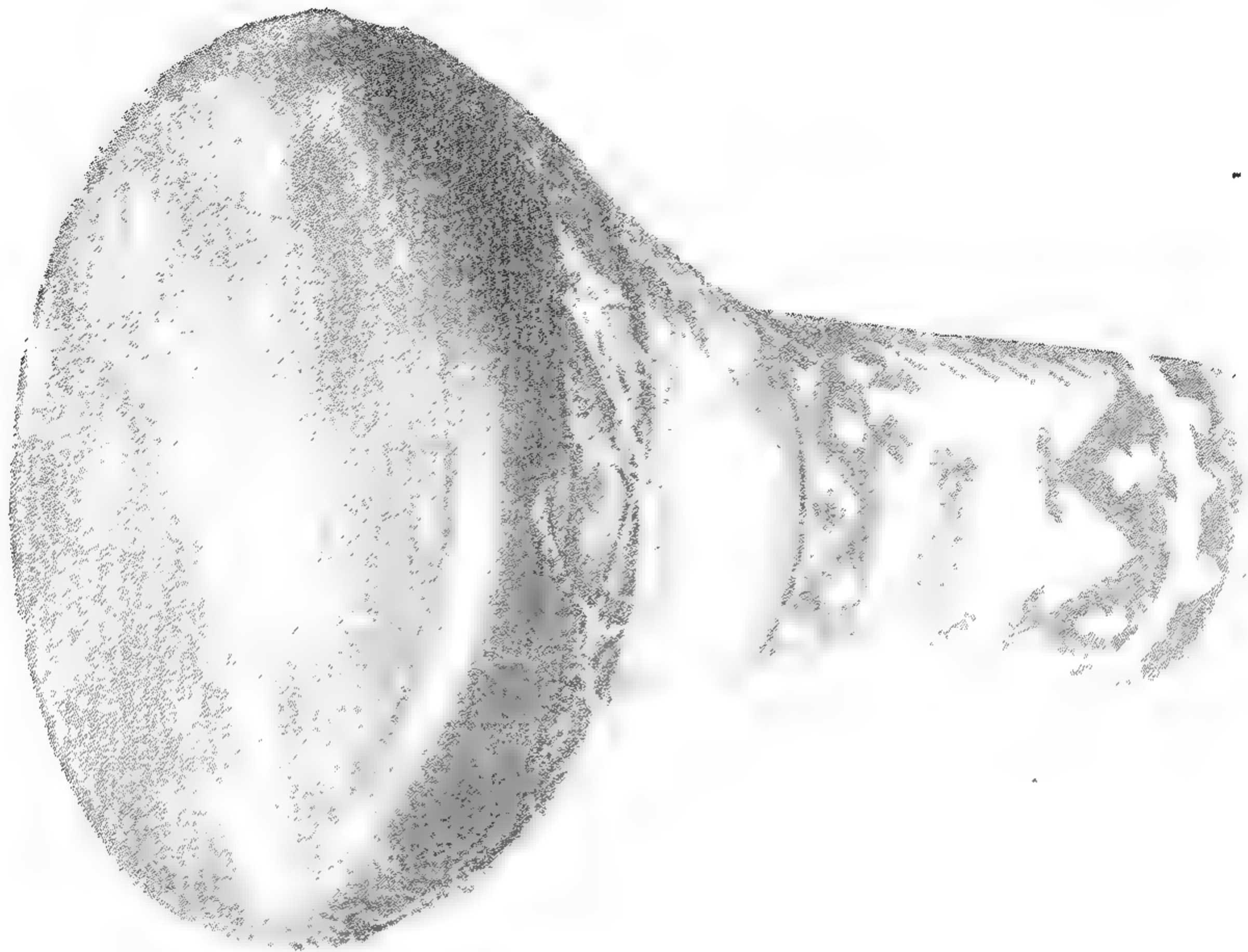
الأرغول الكبير



الأرغول الصغير



الدف أو الرق (مصرى)



الطيلة المعروفة بالدريكة



صالح بالله. امير



ضارب بالدف (تونس)



ضارب بالدف (تونس)



ضارب بالدف (جزائري)



ضارب بالدف (جزائری)



ضارب بالدف (مراكشي)



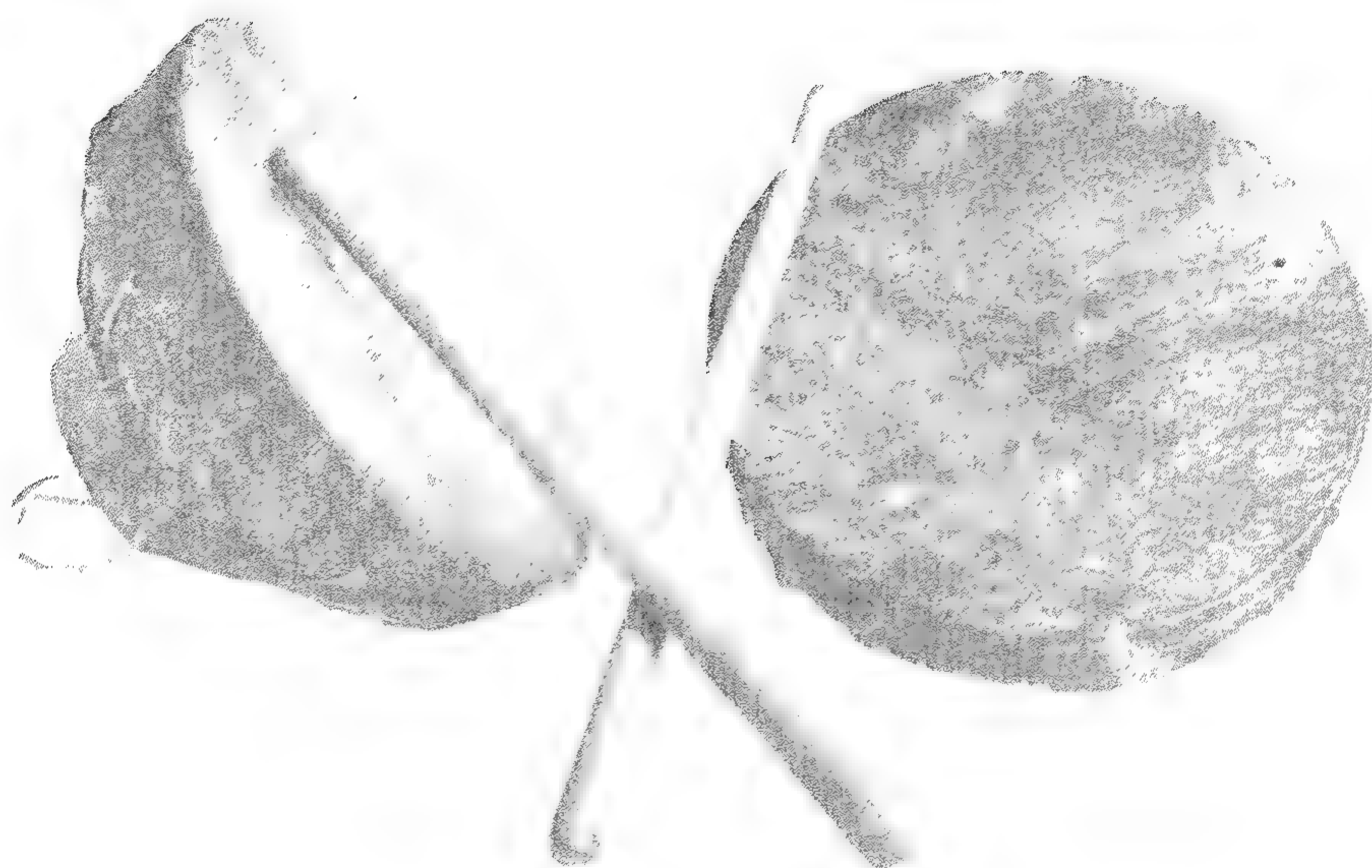
موسيقيان عراقيان
يضرب أحدهما بالدف والآخر بالطبلة (ويسمونها الدمبوكة)



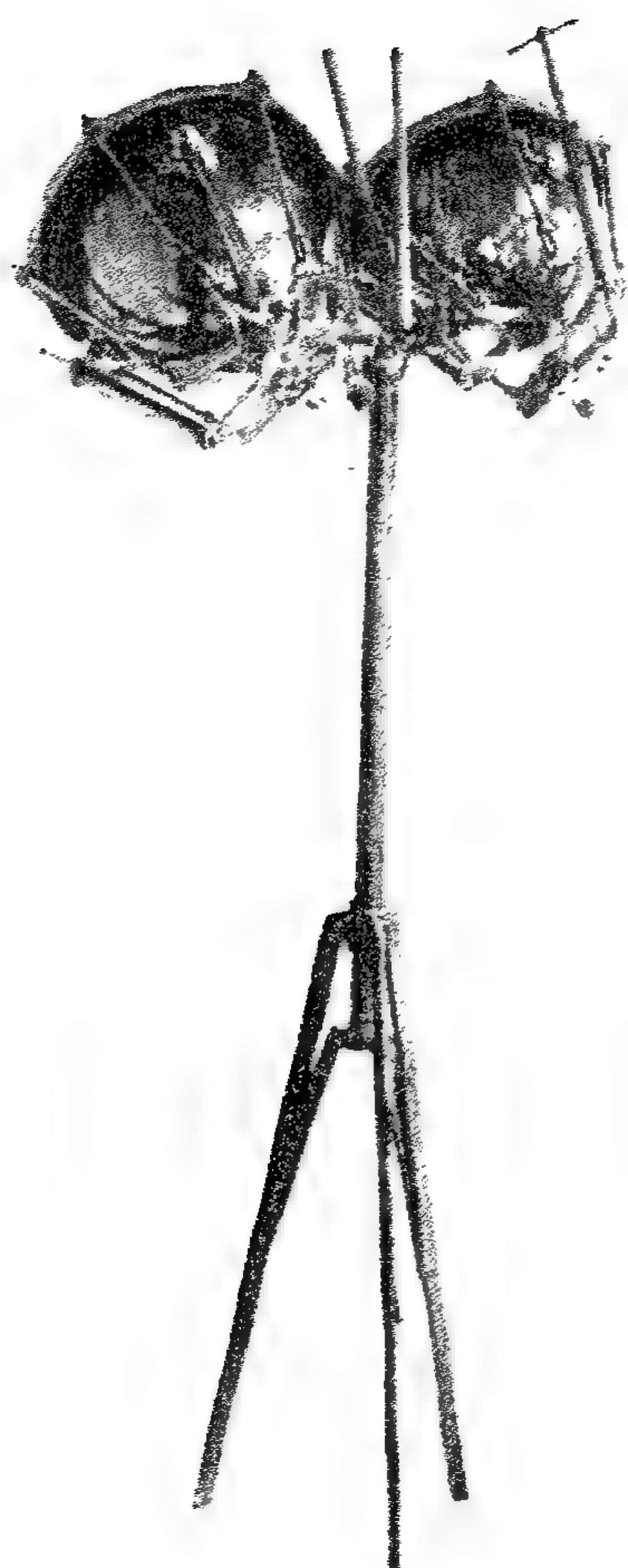
موسيقيان عراقيان
يضرب أحدهما بالدف والآخر بالطبلة (ويسمونها الدمبوكة)



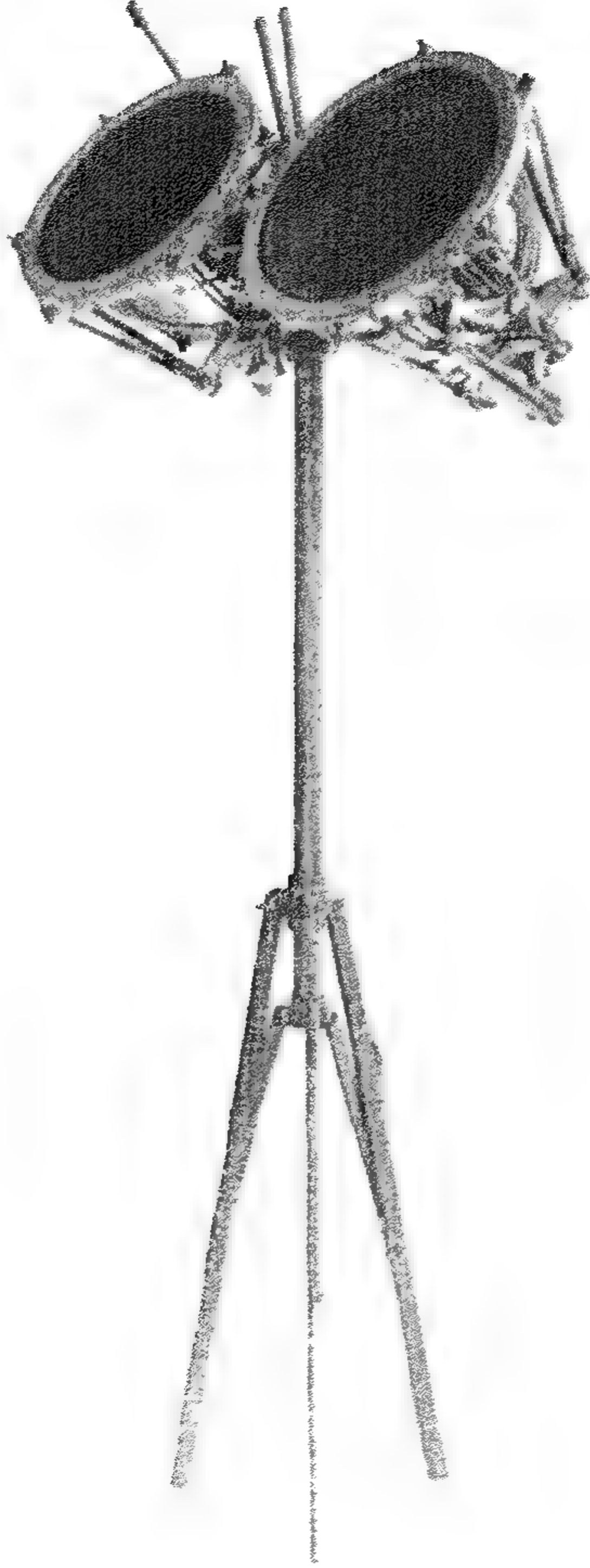
ضارب بالطبلة (جزائري)



النقارات القديمة (مصرية)



النقارات الحبيبة (مصرية)



النقارات الحديثة (من الخلف)



الطبل البلدى (الصغير)



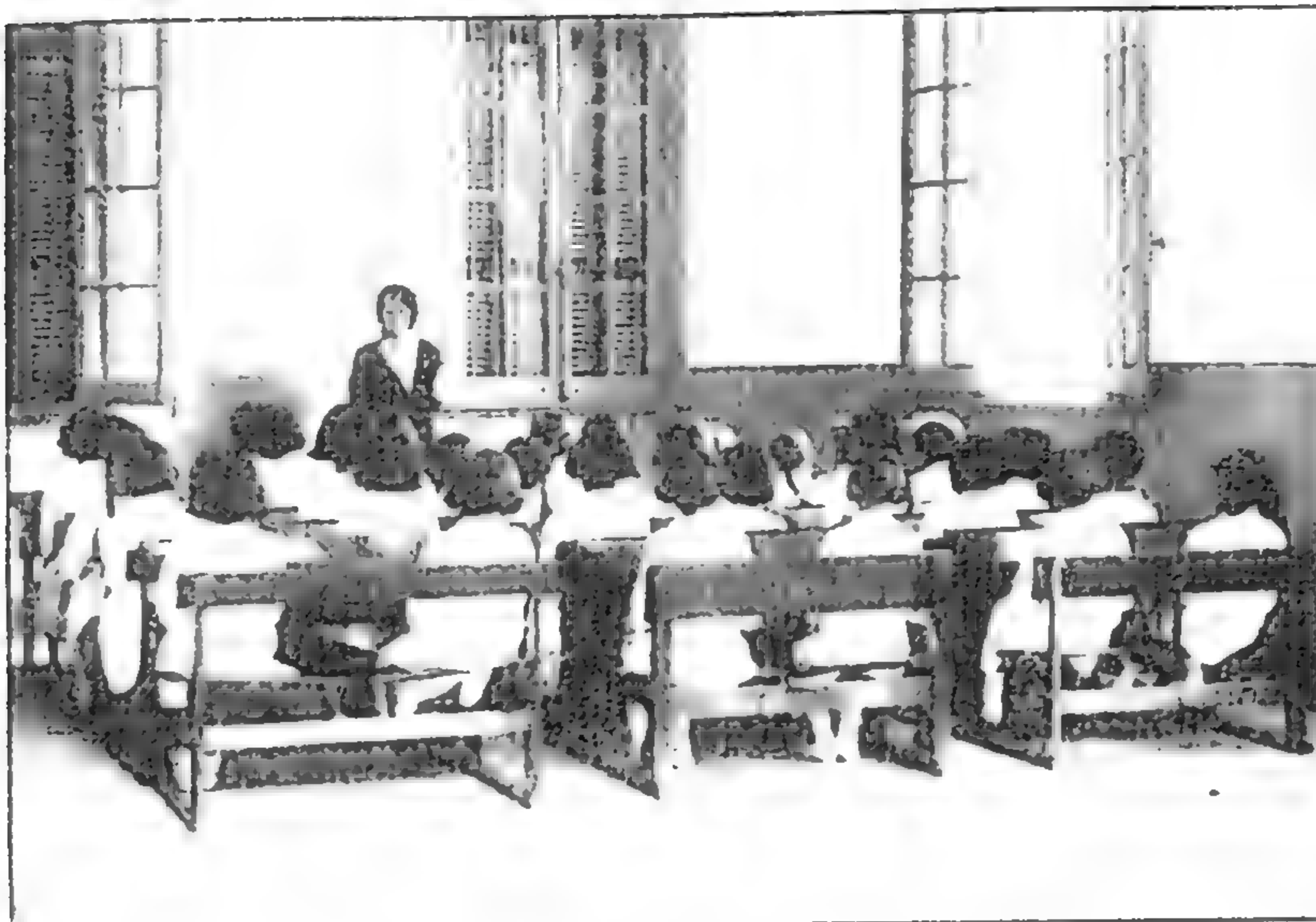
صورتیہ مالدار (کے) (مستور)



صاحب المظالم (مصور)



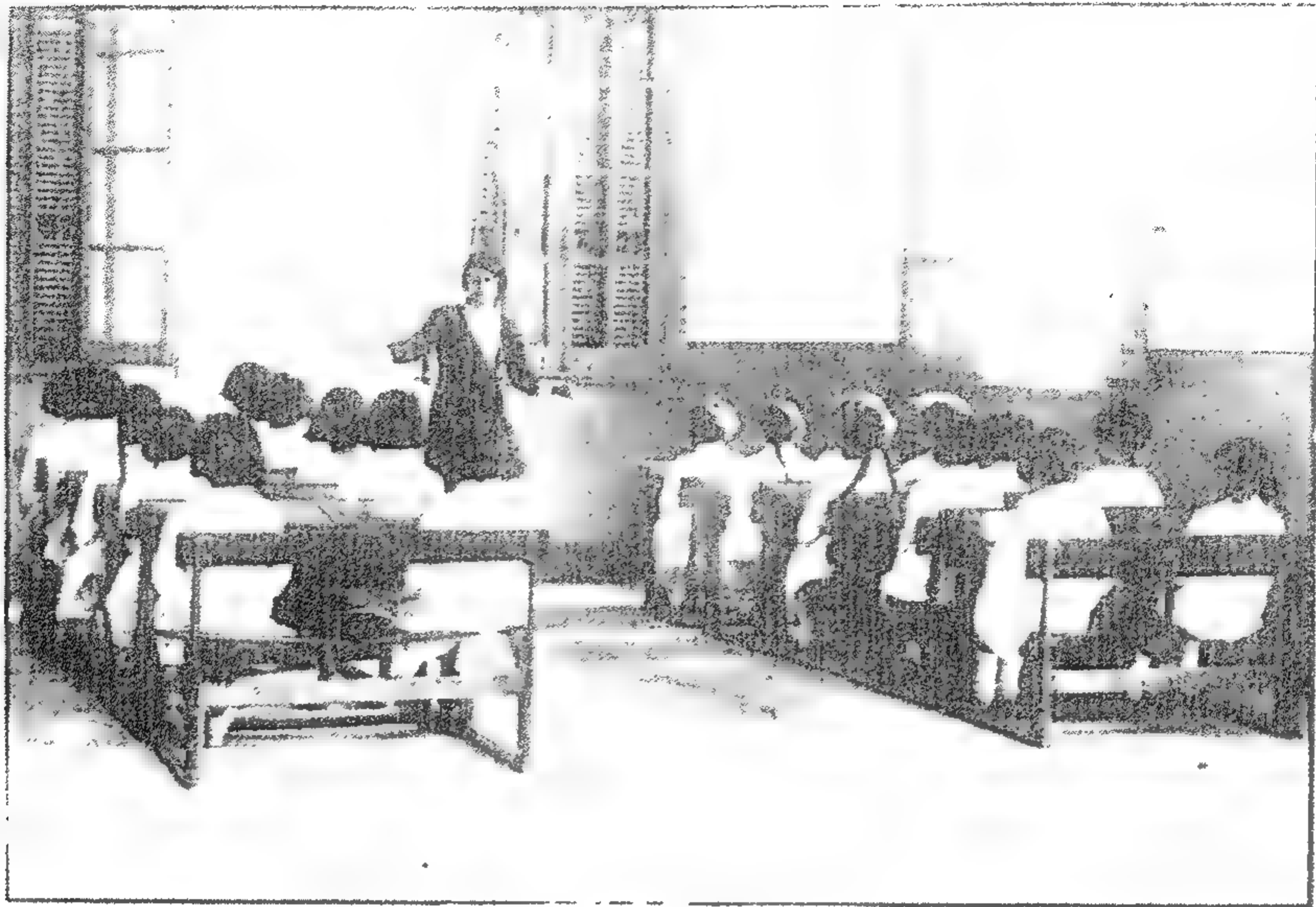
خمارب بالنقارات (تونس)



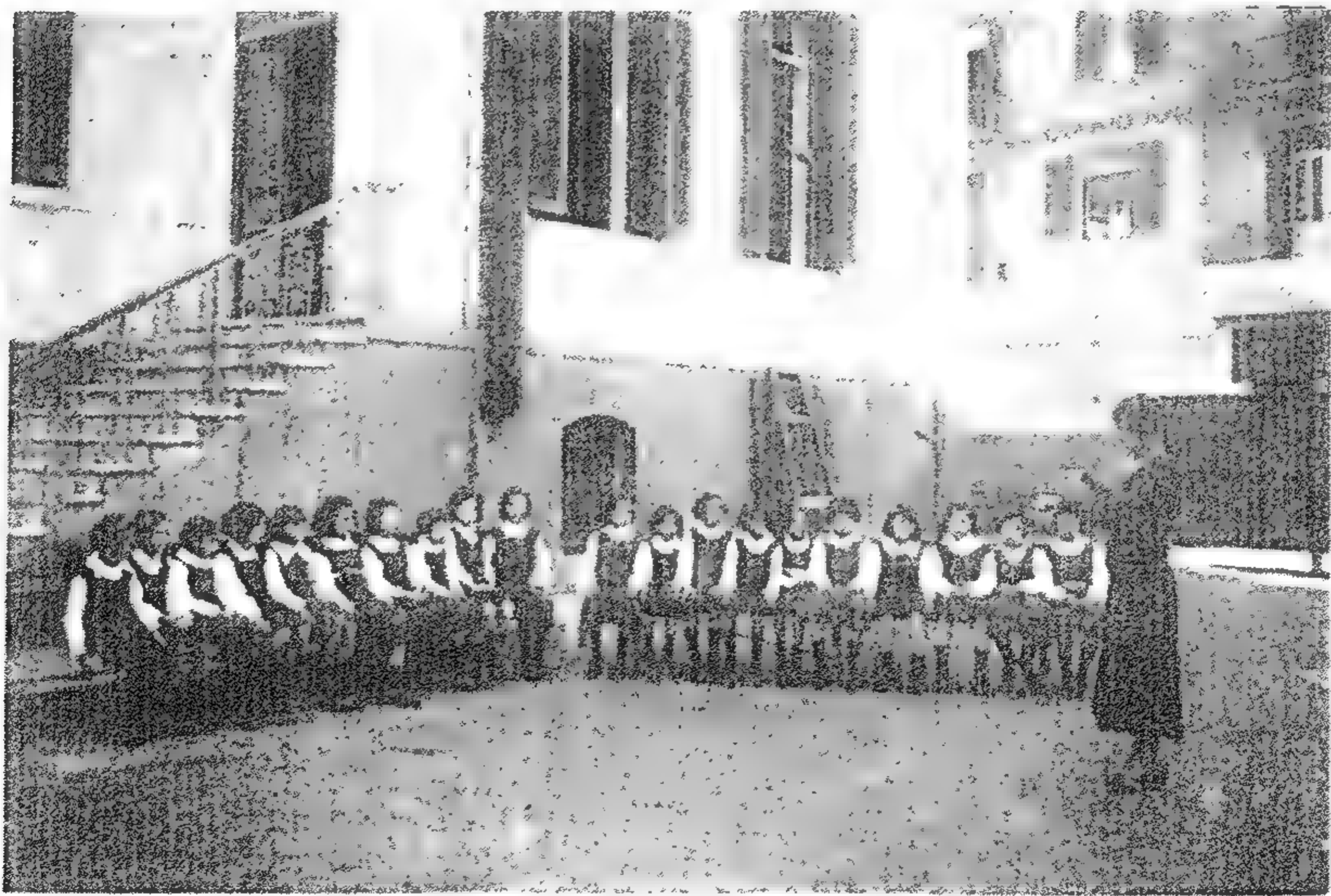
تلميذات يتلقين درساً في الموسيقى (الإيقاع على طريقة القرار ذو إشارات اليد)



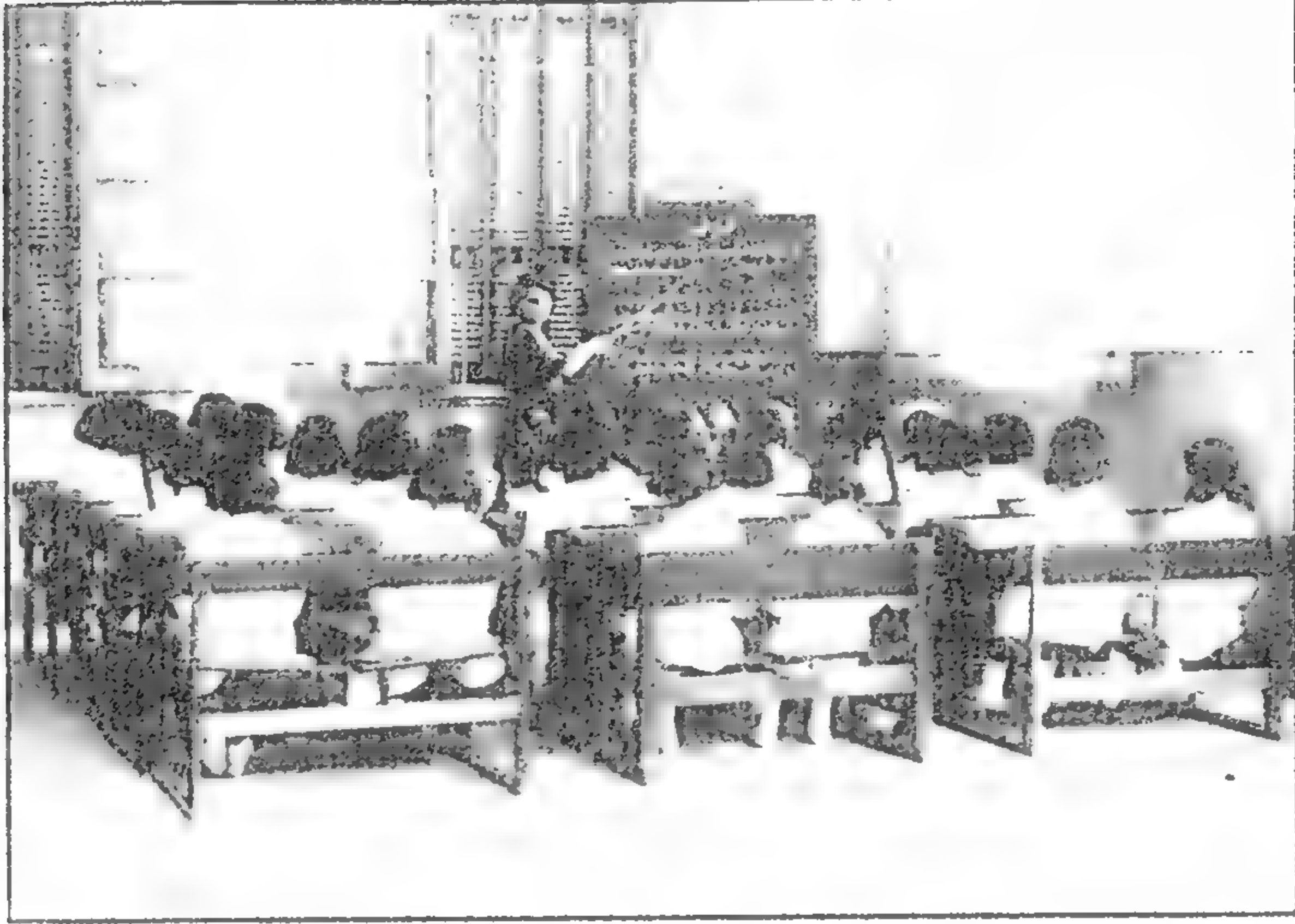
تلميذات يتلقين درساً في الموسيقى في الهواء الطلق (الإيقاع على طريقة القرار ذو إشارات اليد)



تلميذات يتلقين درساً في الموسيقى
(الغناء نو اللحن المزبوج بطريقة القرار نو بإشارات اليدين)



تلميذات يتلقين درساً في الموسيقى في الهواء الطلق
(الغناء نو اللحن المزبوج بطريقة القرار نو بإشارات اليدين)



تلميذات يتلقين درساً في الموسيقى (الغناء على طريقة القرار دو بالتدوين العربي)



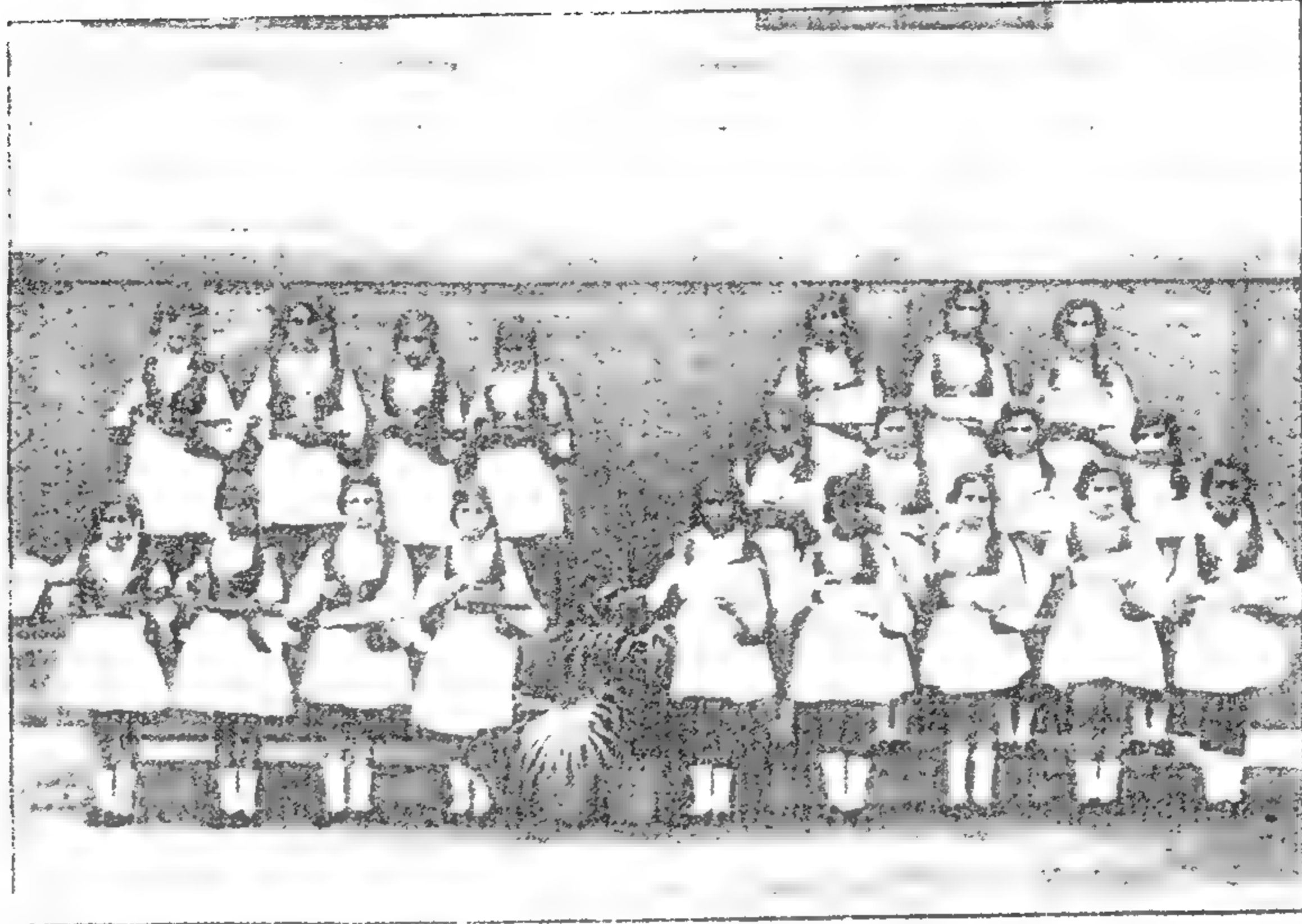
تلميذات يتلقين درساً في الموسيقى في الهواء الطلق (الغناء على طريقة القرار دو بالتدوين العربي)



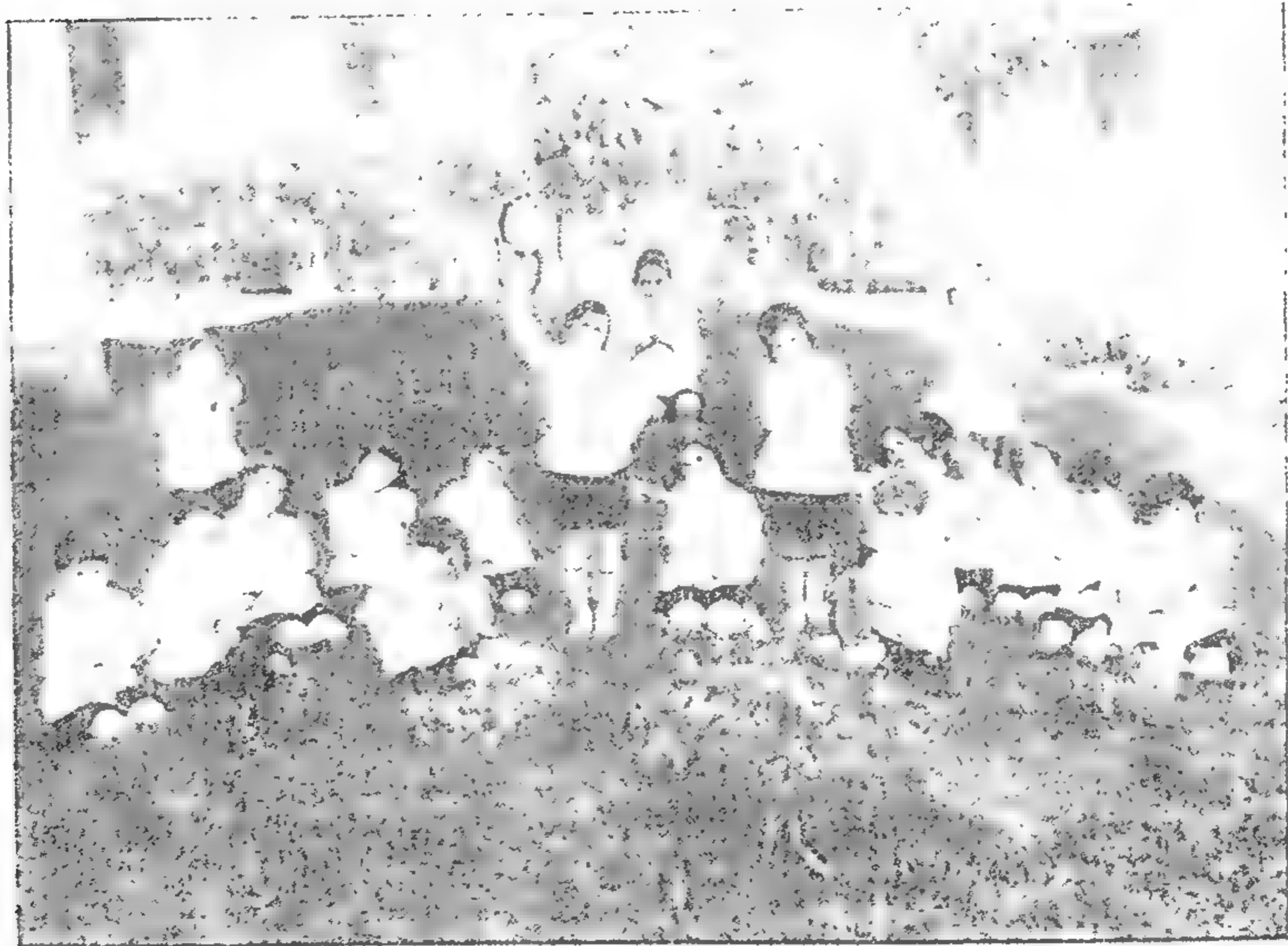
إحدى فرق موسيقى الأطفال



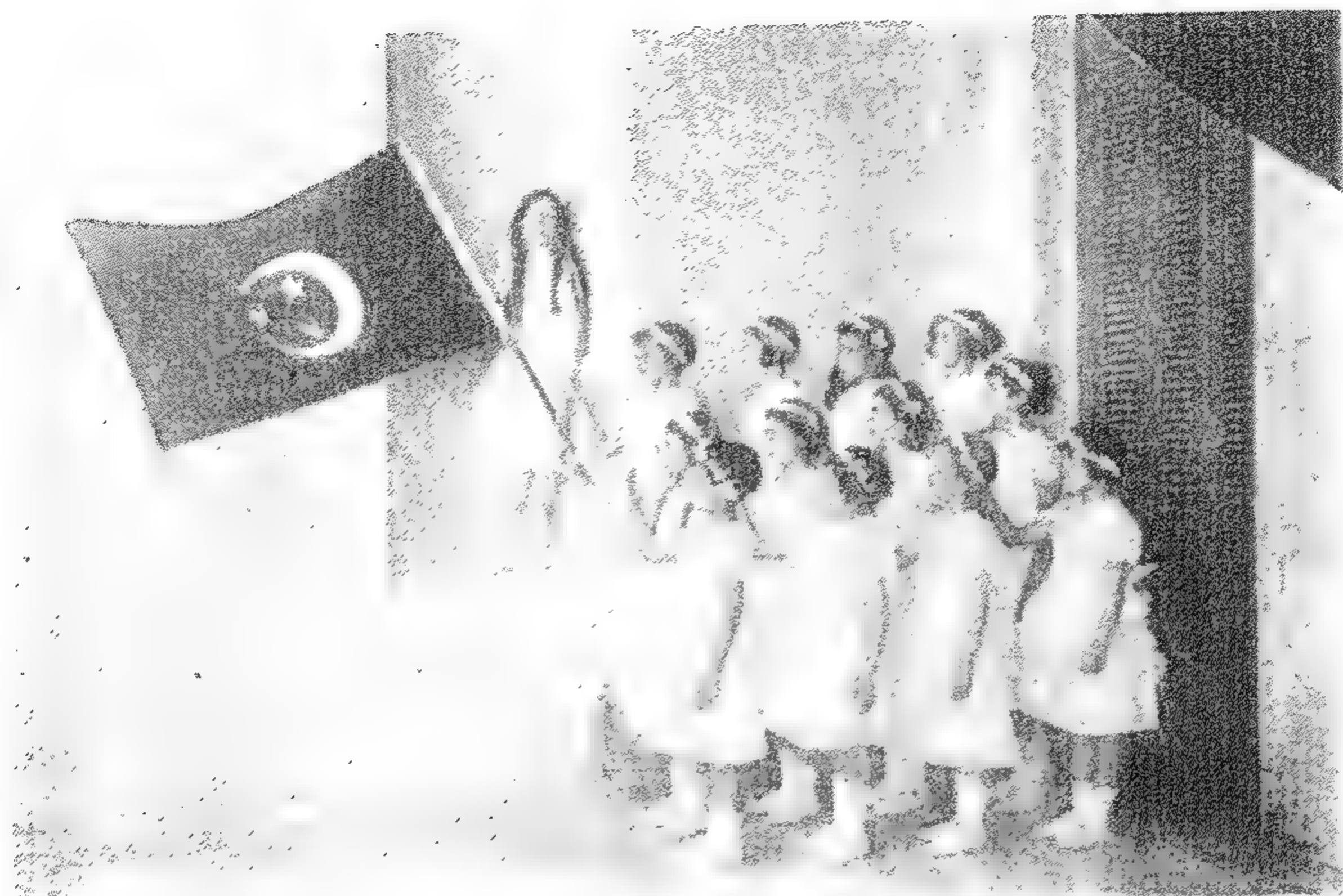
إحدى فرق موسيقى الأطفال



الأطفال في أحد دروس الموسيقى العزف على آلة الكسيلوفون



الأطفال يؤدون « موسيقى البحارة الروس »



الطفلات فى أحد دروس الموسيقى يغنين أنشودة « علم بلادى »



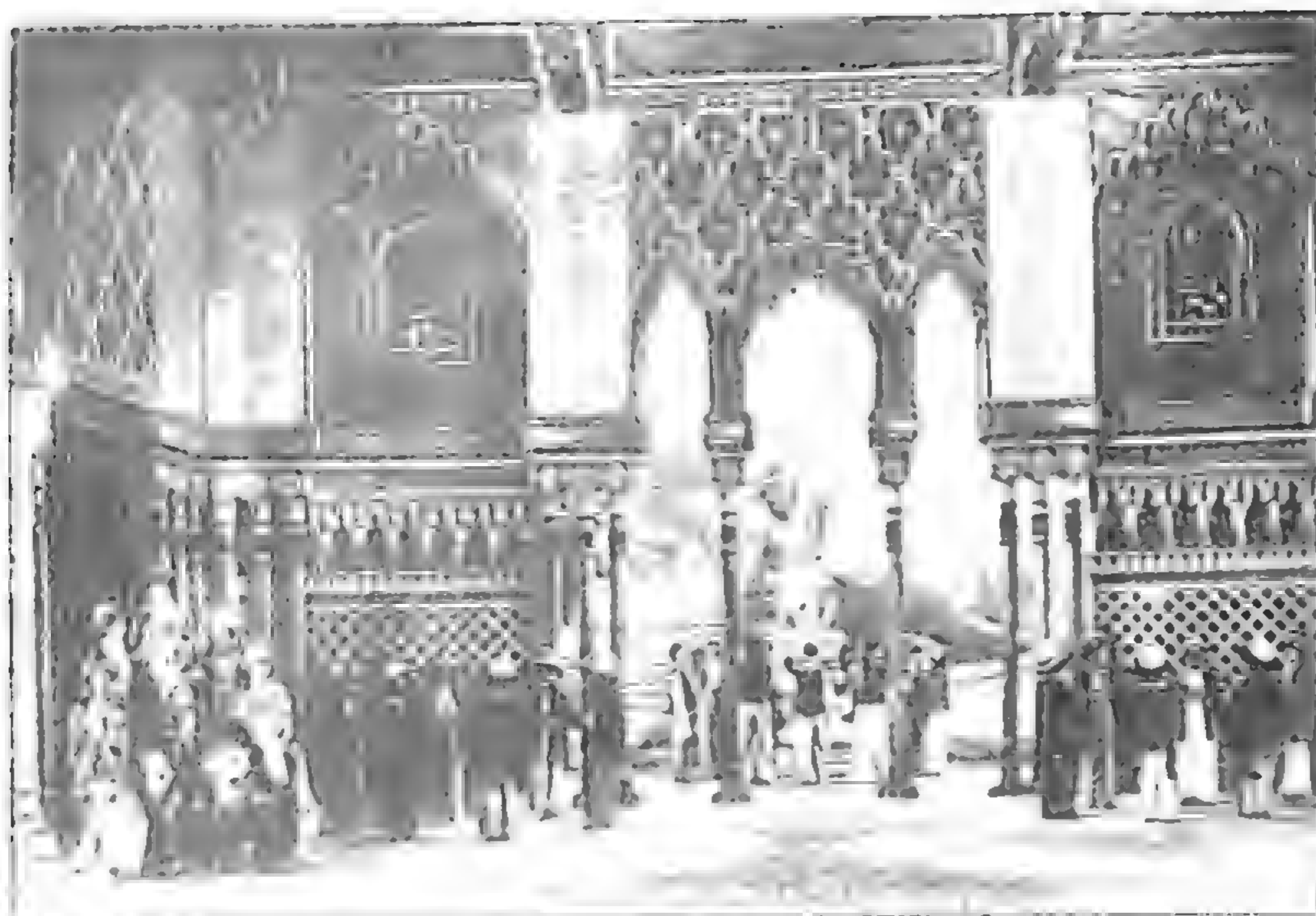
الطفلات فى أحد دروس الموسيقى يغنين أنشودة « لا تخافى يا حمامة »



أطفال في أنشودة « الفلاحين »



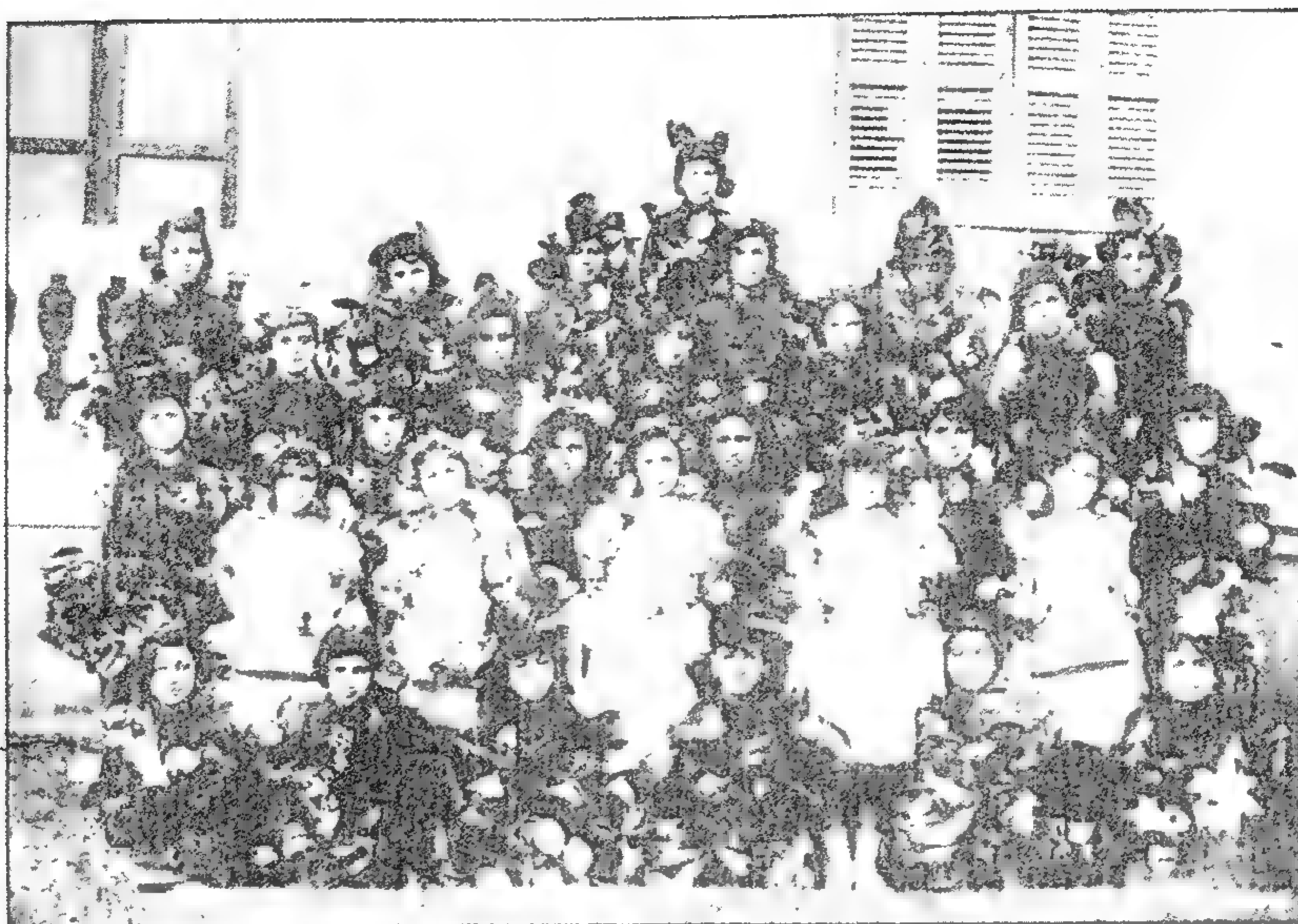
التلميذات يؤدين أغنية « اللغة العربية »



التميزات يودين أغاني « نعيم الأندلس »



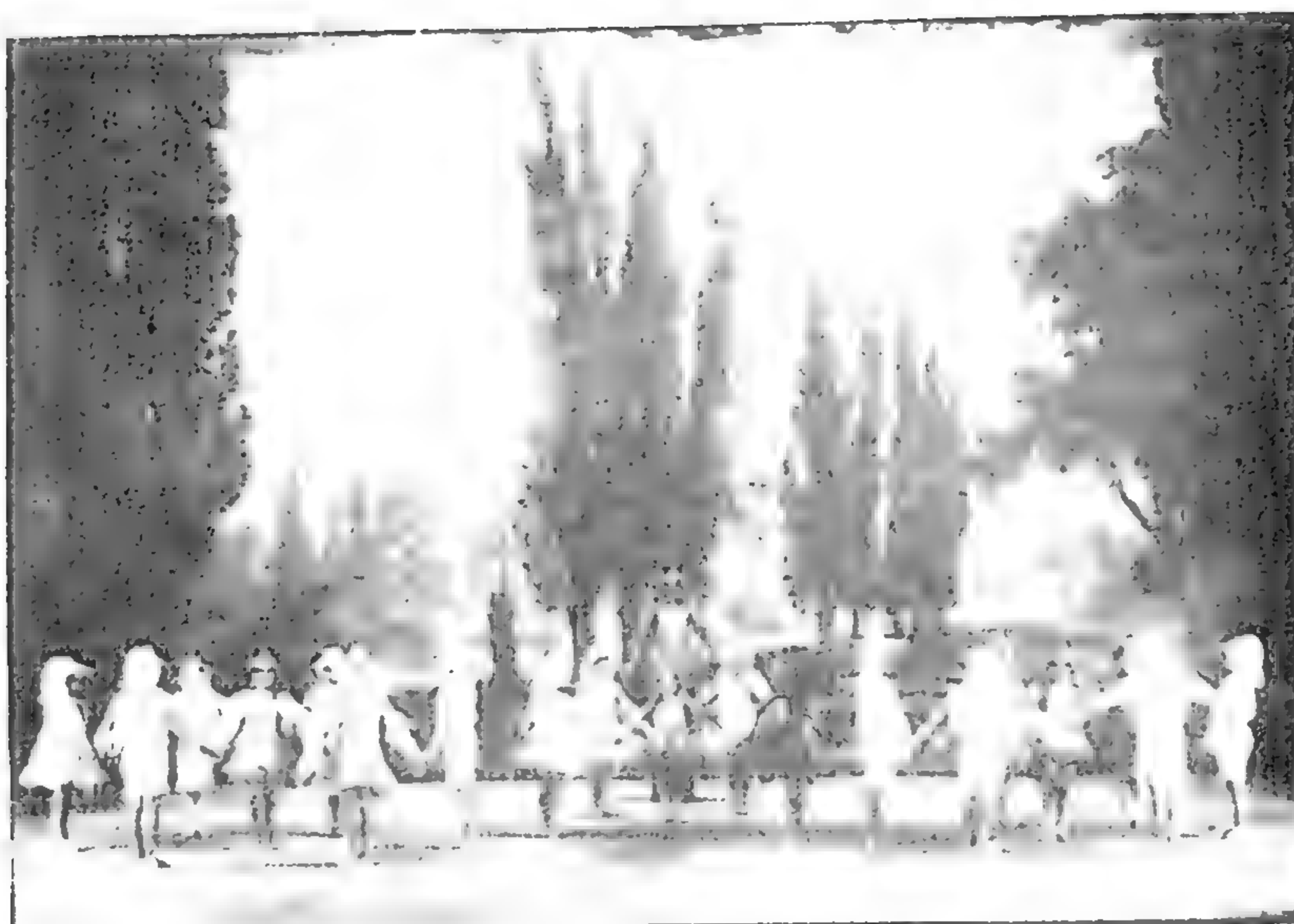
منظر آخر للتميزات وهن يودين أغاني « نعيم الأندلس »



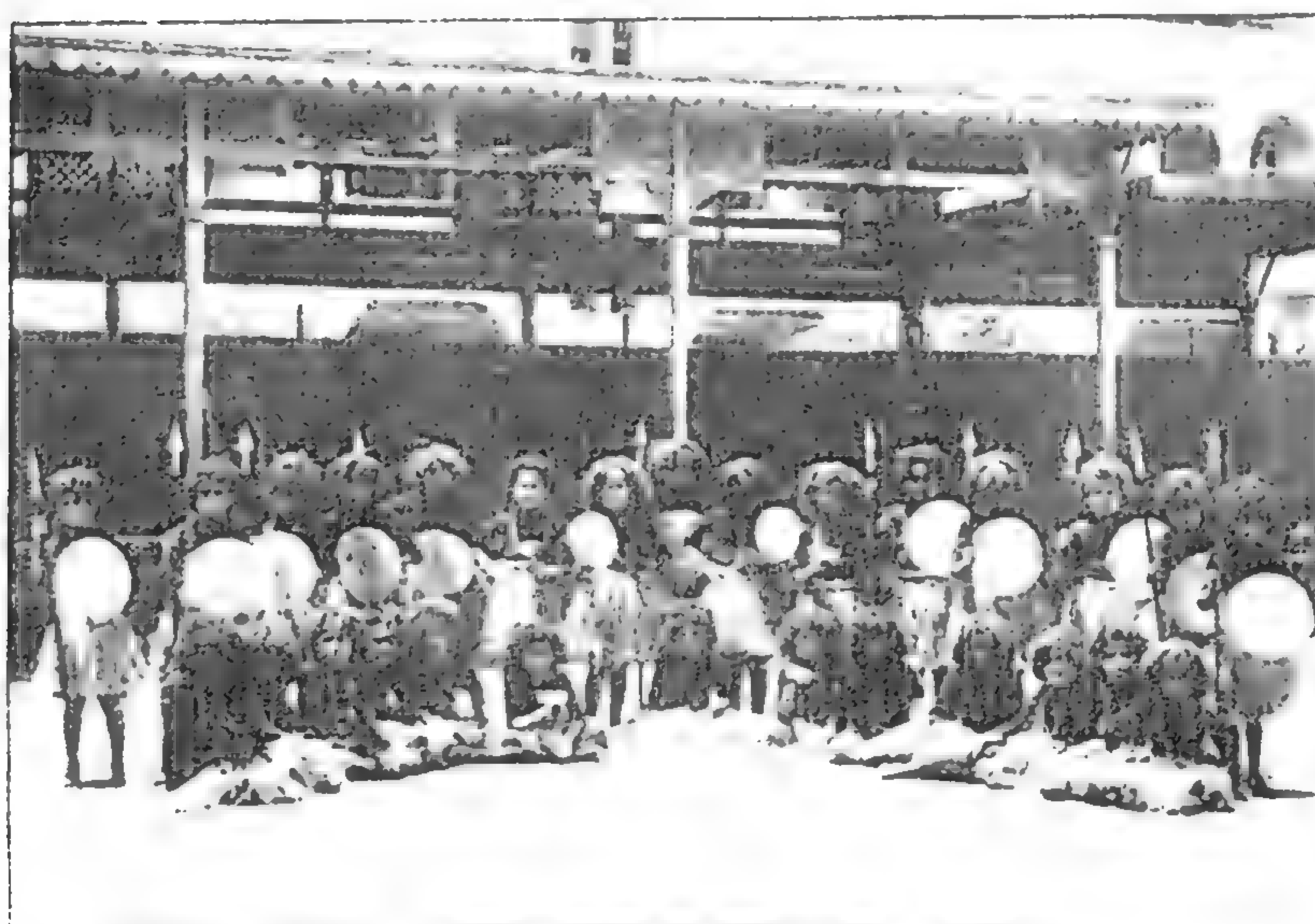
التميزات في أنشودة «أزهار الحديقة»



جامعا الزهر في أنشودة «أزهار الحديقة»



الأطفال يؤدون أنشودة « الطيور تستقبل الصباح »



الأطفال يؤدون أنشودة « الأحباش »

تم طبع هذا الكتاب من نسخة قديمة مطبوعة

فى ذكرى مرور ٧٥ سنة على انعقاد المؤتمر الأول
للموسيقى العربية يعيد المجلس الأعلى للثقافة نشر
هذا المجلد الذى يتضمن الأبحاث التى قدمت فى المؤتمر
ليكون بين أيدى المهتمين بالموسيقى العربية . مع انعقاد
مؤتمر جديد لهم فى اليوبيل الماسى لمؤتمرهم الأول.

Bibliotheca Alexandrina



0652634

